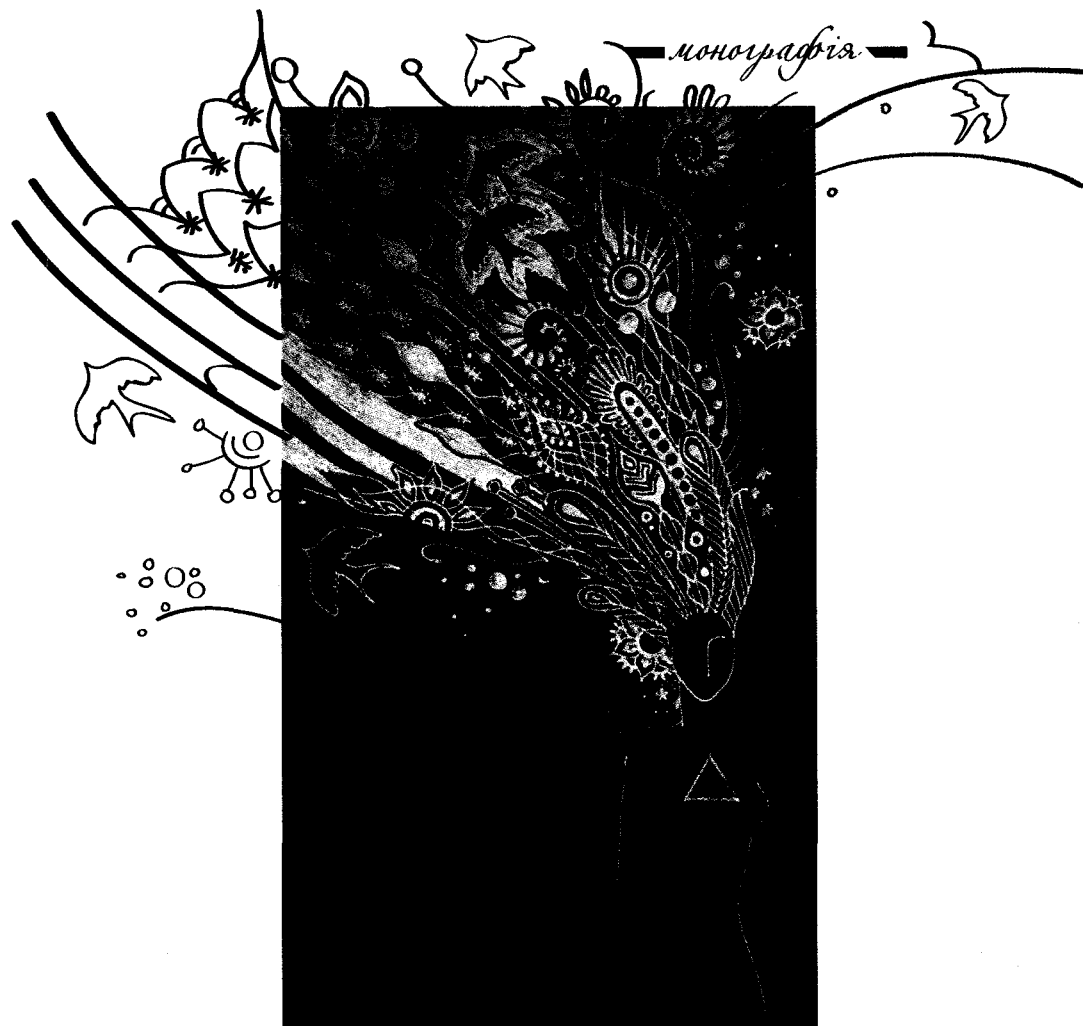


Юлія Висницька

МІФОЛОГІЧНІ СЦЕНАРІЇ

В СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ
ТА ПУБЛІЦИСТИЧНОМУ ДИСКУРСАХ

— монографія —



Київський університет імені Бориса Грінченка

Юлія Вишницька

МІФОЛОГІЧНІ СЦЕНАРІЇ В СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТА ПУБЛІЦИСТИЧНОМУ ДИСКУРСАХ

монографія

Київ — 2016

УДК 82-343:81'42

ББК 83.3

В 55

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 8 від 29 серпня 2016 року)

Рецензенти:

Кавун Лідія Іванівна, доктор філологічних наук, професор, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького;

Ткаченко Анатолій Олександрович, доктор філологічних наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка;

Козут Оксана Володимирівна, доктор філологічних наук, професор, Івано-Франківський національний технічний університет нафти і газу

Науковий редактор:

Бондарева Олена Євгенівна, доктор філологічних наук, професор, Київський університет імені Бориса Грінченка

Зміст

Вступ	5
РОЗДІЛ І. МІФОЛОГІЧНИЙ СЦЕНАРІЙ ЯК СЕМІОТИЧНА МОДЕЛЬ	16
1.1. Дослідницькі вектори міфу	16
1.1.1. Міф у дзеркалі художньої картини світу: модус <i>sacrum</i> 'у	16
1.1.2. «Міфологічна реверсія» сучасності: модус <i>profanum</i> 'у	56
1.2. Поняття міфосценарію: проблемні зони	74
1.2.1. Міфологічний сценарій: проблеми дефініції та опису	74
1.2.2. Міфологічний сценарій: проблеми прочитання та декодування	93
1.2.3. Міфологічний сценарій: проблеми типології	102
Висновки до першого розділу	117
РОЗДІЛ ІІ. СЕМІОТИЧНА СИМВОЛІЧНА МІФОМОДЕЛЬ: ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФОЛОГІЧНИХ СЦЕНАРІЇВ	122
2.1. Символічна міфомодель ядерного типу в сучасній художній практиці української літератури	132
2.1.1. Поліваріантний мегаміфосценарій початку	134
2.1.2. Поліваріантний мегаміфосценарій кінця	211
2.2. Символічна міфомодель опозитивного типу	323
2.3. Символічна міфомодель домінантно-периферійного типу в літературних творах	343
2.3.1. Символічна двофокусна (дзеркальна) домінантно-периферійна міфомодель	343
2.3.1.1. Макроміфосценарій віднайденого/втраченого Раю як реалізація космогонічних/есхатологічних міфів	344
2.3.1.2. Макроміфосценарій братовбивства як складова міфологічних прецедентних парадигм	397
2.3.2. Символічна трифокусна домінантно-периферійна міфомодель: макроміфосценарій ініціації як реалізація міфологеми Шляху	412
Висновки до другого розділу	445
РОЗДІЛ ІІІ. СИМУЛЯТИВНА МІФОМОДЕЛЬ: ДЕСАКРАЛІЗАЦІЯ ТА РЕМІФОЛОГІЗАЦІЯ АРХАЇЧНОЇ МІФОЛОГІЇ В СУЧАСНІЙ ПУБЛІЦИСТИЦІ (НА МАТЕРІАЛІ ЧАСОПISУ «КРИТИКА»)	461
3.1. Сценарії протистояння: експлікація дуалістичних міфів	461
3.2. Міфологема Героя в сучасному прагматичному дискурсі	526
3.3. Псевдо- та рудиментна ініціація в публіцистичних текстах	532
Висновки до третього розділу	538
ВИСНОВКИ	547
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	559
ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ	594
ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ	599

*Моїм батькам
з подякою за любов і підтримку*

Вступ

Сучасний стан філології свідчить про зміну дослідницького вектора. Анна Самігулліна називає його переходом від «епохи епістемології без онтології» до «онтологічної гносеології», коли науковець, долаючи традиційні логіко-гносеологічні рамки, повертається у світ буття, пізнаючи, реконструюючи й моделюючи розмиті конструкції [Самігулліна 2009:110], й репрезентує набір ключових ідей, чи семантичних лейтмотивів, які виступають основою прихованої пам'яті мови [див. про це: Николаева 1987]. Дорота Корвін-Пйотровська у своїй монографії «Проблеми поетики прозового твору» також розгортає тезу Браяна Макгейла про «перехід від пізнавальної до онтологічної домінанти» [Корвін-Пйотровська 2009:47]. Поєднані «прихованою пам'яттю» онтологічні компоненти, по-перше, моделюють онтологічну вертикаль (елементи якої, належачи до різних хронологічних зрізів, у свідомості носія мови можуть перегукуватися один з одним); по-друге, забезпечують функціонування культурного коду і — як наслідок — реконструкцію первинних, прецедентних міфомоделей. Експлікація, семантизація й декодування такої онто-гносеологічної вертикалі є предметом сучасних філологічних досліджень.

Сьогоднішній світ, інформаційно переобтяжений, намагається обрати шлях, який був би для нього рятівним від саморуйнації. Своєрідним центром, що вберігає культуру від ентропії, виступає міфологічний простір, здатний до авторегенерації. І в сакральному хронотопі (яким є художній

текст), і в соціокультурному середовищі (запити й думки якого відображає зокрема публіцистика) міфологічні сценарії відіграють роль своєрідних орієнтирів, і читач/суспільство, повсякчас стикаючись із репрезентантами міфологічних сценаріїв, несвідомо (а почасти — й усвідомлено) прислухається до міфопідказок. Міф, фіксуючи, зберігаючи й передаючи традиційні та поведінкові норми, розуміють сьогодні не як застигле, законсервоване знання, релікт, а як «дериват чи адаптивний елемент системи і структури»*, як систему, що моделює, як «актуальну програму, що формує установки...» [Базылев 1994:139,136].

Міф належить до чи не найбільш інтерпретованих понять гуманітаристики. Величезний факто- та методологічний масив наукових розвідок дає підстави констатувати досить високий ступінь досліджуваності міфологічних сценаріїв у лінгвістиці (зокрема лінгвокультурології, психолінгвістиці, когнітивістиці), психології, культурології, а також у теорії соціальних комунікацій (зокрема в рекламному та мас-медійному дискурсах) та малодослідженість міфосценаріїв у літературознавчому ключі. Міфологічні сценарії є майже не прочитаними в літературних текстах із семіотичної точки зору.

Отже, *актуальність теми дослідження* визначається загальною міфоцентричною тенденцією гуманітаристики; літературознавчим, лінгвістичним, соціальним, культурологічним значенням міфомоделей; недослідженістю міфологічних сценаріїв із позицій семіотики; необхідністю теоретичного осмислення й класифікації міфологічних сценаріїв та їхньої наукової рефлексії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах.

Велика кількість наукових праць у царині міфу, міфопоетики, міфоаналізу, теорії міфу розширює простір пошуків *проблемних місць* художнього та публіцистичного дискурсів, дає підстави виявити *мало та фрагментарно досліджені аспекти*, як-от:

- невизначеність місця міфологічних сценаріїв у системі міфоконструктів, що призвело до розповсюдженої рефлексії ототожнення міфологічного сценарію з міфологічним сюжетом;
- відсутність спеціальних наукових досліджень міфологічних сценаріїв як у діахронії, так і в синхронії;
- дефініційна розмитість та методологічна невизначеність стосовно міфологічного сценарію як семіотичної моделі, що призводить до складності його прочитання та дешифровки;

* Цитати з іншомовної критичної літератури, публіцистичних текстів подаються в нашому перекладі українською мовою.

- невивченість художнього та публіцистичного матеріалу новітньої української літератури з точки зору експлікації та імплікації архаїчних міфологічних сценаріїв, що підтверджує їх непрочитуваність або слабку упізнаваність;

- відсутність компаративних досліджень символічної та симулятивної міфомоделей з урахуванням специфіки їх міфорепрезентантів.

Виявлені *проблемні питання* уможливають

- необхідність теоретичного обґрунтування поняття «міфологічний сценарій», кореляції взаємозв'язків між прецедентними міфологічними сценаріями та їх сучасними експлікаціями;

- потребу фундаментального багатоаспектного наукового дослідження, спроможного комплексно описати механізми креолізації, трансформації та регенерації архаїчних сакральних міфосценаріїв у сучасному художньому та публіцистичному дискурсах.

Об'єктом дослідження є сучасний український художній та публіцистичний дискурси, *предметом* — міфологічні сценарії художньої та публіцистичної практики новітньої української літератури. *Матеріалом дослідження* обрано художні тексти як репрезентанти символічної міфомоделі та сучасну публіцистику, надруковану в часописі «Критика», як відображення симулятивної міфологічної моделі. Реконструкція міфологічних сценаріїв відбувається шляхом суцільної вибірки художніх та публіцистичних творів української літератури, написаних і надрукованих у новітній час, — літературні тексти перегукуються один з одним, створюючи ілюзію одного тексту (макротексту). Спільним знаменником усіх складових макротексту є міфологічний контекст, у дзеркалі якого інтерпретуються змодельовані міфологічні сценарії. Вибір певних художніх творів зумовлено їх жанровою репрезентативністю з метою підтвердження гіпотези дослідження стосовно метажанрового характеру міфологічного сценарію.

Мета дослідження — теоретично обґрунтувати семіотичну модель міфологічного сценарію та проваріювати її на матеріалі сучасної української літератури.

Серед *завдань*, підпорядкованих меті, назвемо такі:

- окреслити проблемне поле питань, пов'язаних із дефініцією та дескрипцією міфологічних сценаріїв, віднайти релевантні алгоритми їх прочитання та дешифрування;

- запропонувати літературознавчу типологізацію міфологічних сценаріїв;

- прослідкувати змістові та формальні параметри сучасних літературних міфосценаріїв, зосередившись на їх архетипній основі та міфологемних репрезентантах;

- окреслити й проаналізувати корпус міфологем-репрезентантів із виокремленням їх фоново-культурологічної, етнічної та індивідуально-авторської іпостасей у художніх текстах новітньої доби;

- з'ясувати основні текстові стратегії реміфологізації, деміфологізації як прояви неоміфологізму в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах;

- дослідити індивідуально-авторські інтерпретації міфологічних сценаріїв як прояви символічної міфомоделі, визначивши та реконструювавши сценарні варіації ритуалу ініціації, космогонічних, есхатологічних, близнюкових міфів у літературних творах помежів'я XX–XXI століть;

- обґрунтувати поліваріативне індивідуально-авторське прочитання сакральних міфосценаріїв, встановивши корелятивні зв'язки між прецедентним міфосценарієм та неоміфологічною ідіостильовою моделлю;

- проаналізувати симулятивну міфомодель, прослідкувавши процеси десакралізації та реміфологізації архаїчної міфології в сучасній публіцистиці;

- висвітлити особливості експлікації дуалістичних міфів, реконструювавши сценарії протистояння в сучасній публіцистиці.

Дослідження міфологічного сценарію як семіотичної моделі в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах здійснюється на засадах семіотики, неоміфологізму та міфопоетики, зокрема на основі інтертекстуального, компаративного, культурологічного, міфологічного, структуралістського та деструктуралістського підходів, а опис міфологічного сценарію як метажанрового конструкту базується на засновках феноменології міфу та дискурсивного аналізу. Розвиток міждисциплінарних студій літературного твору передбачає не лише поєднання різноманітних методик аналізу й інтерпретації, а й пошук адекватного й оптимального метаметоду аналізу.

Інтертекстуальний підхід (започаткований компаративістикою, теорією «поліфонічного роману» Михайла Бахтіна й «монтажним принципом» Юрія Лотмана та розвинений, наприклад, у працях Юлії Крістевої) має справу з «об'ємною» точкою «текст» у координаті «автор—текст—читач», де текст, вміщуючи в собі коди інших текстів, «переростає» себе, генетично пов'язуючись із попередніми — прецедентними — текстами, і вимагає для себе читача, здатного «ловити» смислові сигнали тексту,

«безкінечно відкритого у безкінечність» Ролан Барт [Барт 2000:72–130]. Інтертекстуальність — властивість одного твору асоціюватись з іншим / іншими творами, взаємодіяти зі знаковим фоном — фундаментальна умова смислотворення: будь-яке слово (текст) є перехрестям інших слів (текстів). На перетині асоціацій (текст — текст 1 — текст 2 — текст n) виникають судження про художню своєрідність твору, про стиль автора. За оцінкою Ролана Барта, основу тексту складає його вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки; і, власне, текст (як під час написання, так і в процесі читання) втілює множинність інших текстів, безкінечних, часто втрачених, кодів [Барт 2000]. Таким чином, кожний текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат: уривків старих культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагментів соціальних ідіом тощо [Барт 2000]. Смысл тексту виникає саме і тільки як результат пов'язування між собою цих семантичних векторів, що виводять у широкий культурний контекст, який виступає по відношенню до будь-якого тексту як зовнішнє семіотичне середовище. У тексті постмодерністської доби слова-одиночки не є словесними уривками, а передають логіку й специфічне поєднання «мов тексту», яке можна вважати «багатомовленням». Усередині тексту реалізується своєрідна конотація, яка, за Роланом Бартом, являє собою зв'язок, мітку, здатну відсилати до інших — попередніх, наступних—контекстів, до інших місць того ж самого тексту [Барт 2000]. Тому Ролан Барт визначає текст як своєрідне відлуння, що створює стереофонію із зовнішніх відголосів. Сьогодні існує дві полярні думки щодо генетичних джерел тексту: одні вчені вважають, що інтертекстуальність передбачає знаходження прецедентного тексту (першоджерела) в аналізованому художньому творі й вимагає читацької обізнаності у світовій культурі та літературі (адже текст може приховувати опосередковані натяки, відсилання, асоціації [див. про це: Караулов 1987:217]). Наталія Слухай оперує поняттям асоціативно-образного апелята («стилістичні фігури, побудовані на переносі значення різної міри, що зберігають генетичний зв'язок з прецедентним текстом, або текстом надособистісної значущості» [Слухай 2005:101–110]). Вивчення асоціативно-образного апелята, зазначає науковець, дозволяє побачити змодельовану автором картину світу, його концептуальні константи. Інша ж концепція базується на розумінні того, що поза інтертекстуальною грою взагалі немає жодного тексту. Цю думку відстоює Ролан Барт, зазначаючи, що в постмодерністській системі відліку коректно говорити не про процес смислообміну тексту з культурним середовищем, а про так звану вертикаль смислу, яка просувається через смислові потоки, і жоден із них не може

розглядатись як джерело (детермінант) іншого. Прочитавши текст через нашарування інших текстів, можна позбутися ідеологічних кліше та штампів, побачити нові можливості «об'ємного» художнього твору, певним чином реставрувати його в читацькому сприйнятті.

Культурологічний підхід допомагає усвідомити, що літературний твір є явищем культури, в якому поєднується багатовіковий духовний досвід людства (так звана космічна пам'ять), епохи, народу (етнопам'ять, етноментальність) з особливостями творчої манери письменника. Таким чином, аналіз тексту з огляду на культуру допомагає зімкнути ідіостиль епохи та ідіостиль поета, прозаїка, драматурга. Твір розглядається як у культурному контексті (історична доба, епоха, історико-літературний період тощо), так і в контексті творчості письменника. Домінантою культурологічного аналізу є фонові знання як сукупність філософсько-естетичних явищ доби.

Стилістичний підхід передбачає двофокусне заглиблення в точки «автор» і «текст» (ідіостиль автора) і трифокусне занурення: «автор», «культура», «текст» (ідіостиль епохи). Аналіз мови художнього тексту відбувається з урахуванням як його мовних рівнів, так і образно-стилістичної структури. При дослідженні ідіостилів українських письменників новітньої доби послуговуємося також методикою семантичного декодування тексту Ірини Арнольд з виокремленням смислових домінант твору і побудови його тематичної сітки.

Структурно-семіотичний підхід органічно поєднує ідеї семіотики та структуралізму (найповніше це прослідковується в роботах Ролана Барта, Юрія Лотмана, Магдалини Ласло-Куцюк). *Семіотичний підхід* (методологічно розроблений у працях Стефанії Андрусів, Ролана Барта, Альгідраса Греймаса, Умберто Еко, Жака Лакана, Чарльза Вільяма Морріса, Цветана Тодорова, Мішеля Фуко тощо) дає змогу, по-перше, розглядати художній твір як цілісну формально-змістову сукупність характеристик у дзеркалі таких понять, як актант, дискурс, ідеологія, наратологія, семіозис, трансформація тощо; по-друге, декодувати та інтерпретувати багатозарову структуру тексту як знакову модель, яка може відсилати художній твір до текстів іншої фактури (услід за Юрієм Лотманом, ми вважаємо текстом будь-яке обмежене — тобто обрамлене — (не)художнє повідомлення). *Структуралістський підхід*, як підрозділ семіотики, передбачає вивчення літератури в системно-функціональному ключі за допомогою таких понять, як бінарність, домінанта, елемент, модель, паралелізм, система, структура, функція тощо. Так, ми орієнтуємося на здобутки «формальної школи» (Віктор Жирмунський, Борис Ейхенбаум, Сергій Карцевський,

Юрій Тинянов, Борис Томашевський, Роман Якобсон), «празького лінгвістичного гуртка», праці Клода Бремона, Клода Леві-Стросса, Михайлини Коцюбинської та ін. У дослідженні ми спираємося на розуміння структури як моделі, що передбачає цілісність (підпорядкування елементів незалежному цілому), саморегулювання (внутрішнє функціонування правил у межах певної системи) та трансформацію (перехід однієї підструктури в іншу), та міфу як фіксації бінарних опозицій. Виходячи з принципів структурної лінгвістики й леві-строссівської «структуральної антропології», В'ячеслав Іванов і Володимир Топоров, наприклад, проводять аналіз бінарних опозицій із метою виявлення групи древніх елементарних семантичних універсалій, через які в міфологічній моделі світу протиставляються позитивне й негативне, з точки зору первісного суспільства, начала.

Семіотико-нарративний підхід ґрунтується на системі культурологічних та інтертекстуальних кодів, що становлять основу відповідних інтерпретаційних стратегій, і передбачає поєднання лінійності й пошаровості її організації [Воробйова 2013; Scholes 1982: 87–104].

Неоміфологічний підхід до літератури послуговується ідеями архетипної критики, що має справу з універсаліями, герменевтики як теорії інтерпретації та тлумачення тексту, семіотики як науки про функціонування інформаційних знакових систем, фрейдівського психоаналізу тощо. Смисловою домінантою неоміфологізму є реконструювання художнього тексту та національних персоналій літератури: усвідомлення національного як вторинного, міфічного, такого, що апіорі є космополітичним, усезагальним. Ідеї вітчизняного напрямку неоміфологізму наявні в роботах Григорія Грабовича, Оксани Забужко, Леоніда Плюща та ін.

З подібними фоново-культурологічними феноменами має справу *архетипна критика*. Автор концепції глибинної психології Карл Густав Юнг розглядав архетип як основний елемент колективного несвідомого, що є своєрідною скарбницею найціннішого та найглибшого людського досвіду. Тому творчий процес вважається певним одухотворенням архетипів, їх образною матеріалізацією. Це пояснює появу образів, ідей, які незрозуміло звідки беруться. Ідеї та метод психічної феноменології Карла Густава Юнга розвивав зокрема Еріх Нойманн. Основоположником архетипної критики вважається Нортроп Фрай, що поглибив аналітичну психологію Карла Густава Юнга ідеями культурної антропології (зокрема, Джорджа Джеймса Фрезера). За теорією Нортропа Фрая, існує декілька видів архетипів, як-от антропологічний, психологічний та літературний. Останній розуміється канадським

науковцем як своєрідний вертикальний першообраз, що мандрує з одного твору в інший. Ідеї Нортропа Фрая, підхоплені Модом Бодкіном, Робертом Грейвсом, Джозефом Кемпбеллом, дають змогу прочитати літературні тексти за допомогою низки першообразів.

Деконструктивізм (започаткований Жаком Дерріда під впливом філософії Мартіна Гайдеггера, Едмунда Гуссерля, Еммануеля Левінаса, Фрідріха Ніцше та поглиблений інтерпретаціями Гарольда Блума, Юлії Крістєвої, Соломії Павличко) базується на розумінні семіотичної структури (якою є текст) як носія залишків «метафізичних ілюзій» та твердженні про «відсутність центру»*.

Міфологічний підхід є домінантним при прочитанні та дешифруванні міфологічних сценаріїв і полягає в знаходженні та експлікації смислових ядер: у культурі — символів (знаків, у яких концентрується згорнута інформація); у тексті — ключових слів, що консервують та реконструюють культурологічну пам'ять; у слові — тих компонентів, тих «клітин», які відповідають за «генетичний зв'язок» певного слова, певного тексту, певної культури. Своєрідним геном, що поєднує координати «міф», «культура», «картина світу», «художній текст», є міфологема. Образи-міфологеми в текстах функціонують як креатори, що моделюють свої міфопростори. Окрім того, стилістично вони проявляються на різних культурологічних зрізах: символів, знаків, передвісників, психологічних асоціативів, медіаторів, хронотопів, що свідчить про багатогранність художнього образу. Міфологеми — як текстові домінанти — виконують основну функцію тексто- та смислотвірних елементів і є ключовими словами-символами міфопоетичної картини світу. Роль описового механізму щодо культурної парадигми виконує текст, що породжує нові смисли і консервує культурну пам'ять, з якою найбільше пов'язані символи, що, за визначенням О. Хомчак, являють собою ментальні утворення й представляють один із можливих типів концептів, специфічними ознаками яких є глибина змісту й багатовимірність [див. : Хомчак 2015:94–95]. Символ, поєднуючи у вертикаль різні культурні зрізи, постає як міфологічний образ. «Алфавіт» символів того чи іншого автора не вичерпується лише універсальною символікою, як, до речі, й оригінальними, специфічними символами. Об'ємність символу дозволяє йому вступати в неочікувані зв'язки,

* Як зауважує Марко Павлишин у розвідці «Історія літератури і здоровий глузд», «деконструкція, не забуваймо, це не руйнування, а усвідомлення відносності, сконструйованості та залежності об'єкта, взятого під деконструктивний погляд» [Павлишин 2010:24].

використовуючи таким чином свій смисловий резерв. Юрій Лотман відводить саме простим символам роль креатора «символічного ядра культури». Функція моделювання притаманна не лише міфу, але й символу — тому мовному знаку, що поєднує в собі різні пласти культурної пам'яті і так зашифровує текст культури. Символ, зникаючи у вертикаль різні культурні зрізи, постає в якості міфологічного образу, поява якого проектує філологічну проблему образу. Саме в контексті міфологічної проекції ми й будемо говорити про таку ключову текстову домінанту, як міфологема.

Множинність підходів виправдано «часом теорії», який, на думку Пітера Баррі [Баррі 2008], уже настав: «коли, — як зазначає у своїй рефлексії на книгу Пітера Баррі Ігор Самохін, — можна спокійно осмислити результати боїв і відсторонено оцінити кожен підхід у його застосуванні на практиці. Час теорії — це час, коли так багато запозичених і місцевих методологій уже не мисляться як “небачений розгук”, а мирно співіснують у плюралістичному науковому співтоваристві <...>» [Самохін 2009:377]

Для досягнення мети та розв'язання поставлених завдань використано такі *методи наукового дослідження*: методи систематизації, класифікації та типологізації для аналізу теоретичного матеріалу стосовно міфу та міфологічних сценаріїв, метод аналізу й синтезу для визначення загального й особливого в теоретичних підходах до міфосценарію як семіотичної моделі; міфологічний, структурно-семіотичний, семіотико-нарративний, деконструктивістський, інтертекстуальний, стилістичний, культурологічний, архетипний методи, метод логіко-семіотичної рамки та семантичного декодування для аналізу художніх текстів, побудови й опису сакральної міфомоделі, кластерний — для аналізу публіцистичних текстів, побудови й опису симулятивної міфомоделі.

Методологічну й теоретичну основу дослідження становлять:

- праці загальнодисциплінарного та загальнотеоретичного штибу — класичні дослідження у царині міфу (міфо-ритуальна школа (О. Веселовський, М. Еліаде, В. Пропп, Дж. Фрезер, Е. Б. Тайлор); функціональна етнологічна школа — К. М. Дюркгейм, Л. Леві-Брюль, Б. Малиновський та ін.; дослідження, пов'язані зі специфікою міфологічного мислення (символічна теорія міфу Е. Кассіра, зв'язок генези міфів зі снами, афектами та асоціаціями — В. Вундт, психоаналітична школа З. Фрейда, К.-Г. Юнга, Дж. Кемпбелла); філософські праці Н. Бердяєва, О. Лосева, М. Мамардашвілі, Є. Мелетинського; психолінгвістичні — О. О. Потебні, О. Фрейденаберг та ін.;

- наукові розвідки з когнітивної лінгвістики, зокрема з фреймового аналізу (А. В. Заморева, В. З. Дем'янков, М. Мінський, Л. Талмі, Ч. Філлмор, А. П. Чудінов), з дослідження моделюючих конструктів (Н. Д. Арутюнова, Б. Берлін, А. Вежбіцька, З. Гарріс, Т. ван Дейк, Ф. Джонсон-Лерд, Дж. Лакофф, Р. Лангаккер, Н. А. Міщанкіна, З. І. Резанова та ін.);
- дослідження семіотичної (Ю. М. Лотман, В. М. Топоров, М. І. Толстой та ін.), структуралістської, постструктуралістської (К. Леві-Стросс, Р. Барт та ін.) та деконструктивістської шкіл;
- дослідження щодо трансформації міфу в сучасному соціумі (Ж. Бодріар, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Стросс, Е. Тайлор, Дж. Фрезер та ін.), міфокритики та міфології повсякденності (К. Гюбнер);
- дослідження щодо соціокультурних чинників міфологічних процесів та філософсько-культурної складової міфу (С. Г. Кара-Мурза, О. Костельс, К. Б. Соколов, А. Цуладзе та ін.);
- праці, в яких акцентовано увагу на процесах міфологізації та реміфологізації сучасної культури й мистецтва (Р. Барт, С. П. Батракова, А. М. Волкова, Е. Кассіер, О. Лосев та ін.);
- сучасні філологічні дослідження в дзеркалі міфу (О. Є. Бондарева, Г. Гачев, І. М. Зварич, А. Нямцу, Л. Є. Пінський, Я. О. Поліщук, Н. В. Слухай та багато ін.).

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в тому, що *вперше* у вітчизняному літературознавстві:

- введено до наукового обігу поняття міфологічного сценарію як семіотичної єдності прецедентних текстів та їх сучасних експлікацій;
- обґрунтовано правомірність та вартісність наукової рефлексії щодо міфосценаріїв у сучасному літературно-художньому та літературно-публіцистичному дискурсах;
- створено семіотичні моделі міфологічних сценаріїв текстів художнього та публіцистичного дискурсів як репрезентантів сакрально-символічної та профанно-симулятивної міфопарадигм;
- відрефлектовано міфологічний сценарій як єдиний семіотичний конструкт, феномен якого зумовлений кореляцією різноманітних дискурсів (художнього, публіцистичного, політичного, рекламного тощо).

Теоретичне значення одержаних результатів полягає в можливості:

- коригування методики структурно-семіотичного аналізу стосовно міфологічних сценаріїв;

- осмислення механізмів міфологічної реверсії сьогодення як відображення процесів ре- та деміфологізації сакральних моделей;
- відрефлектування релевантних алгоритмів прочитання та дешифрування міфологічних сценаріїв;
- обґрунтування поліваріативного індивідуально-авторського прочитання сакральних міфосценаріїв як проявів символічної міфології в літературних творах помежів'я ХХ–ХХІ століть;
- створення корпусу міфологемних репрезентантів міфосценаріїв на матеріалі текстів художнього та публіцистичного дискурсів.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання матеріалів дослідження під час вивчення основних навчальних курсів «Теорія літератури», «Теорії соціальних комунікацій», «Історія сучасної української літератури», «Історія сучасної журналістики», а також під час вивчення спецкурсів та спецсемініарів із неоміфологізму, аналізу та інтерпретації художнього тексту, при написанні курсових, дипломних і магістерських робіт, при створенні підручників і посібників для вищої школи.

РОЗДІЛ I

МІФОЛОГІЧНИЙ СЦЕНАРІЙ ЯК СЕМІОТИЧНА МОДЕЛЬ

1.1. Дослідницькі вектори міфу

1.1.1. Міф у дзеркалі художньої картини світу: модус *sacrum*'у

Сьогочасний світ, розімкнений просторово і перенасичений інформаційно, намагається зупинити процес саморуйнації, обираючи регенеративні шляхи до сакрального центру. Одним із таких вітальних варіантів є міф, що розуміється не лише як оповідь, покликана пояснити глибину людського буття [Уотс 2003:28] й розкрити священну правду всередині певної соціальної групи [Флад 2004:31], не лише як незмінна модель мистецтва, а як матриця, код, «частина “меседжу”» [Мозер 2011:9], універсальна формула [Кучменко 1999:27], таємний канал, яким рухається космічна енергія [Кэмпбелл 1997:11], «потреба в сенсі» [Лобок 1997:12, 32]. У своїй «неправильній книжці» «Антропологія міфу» О. Лобок пропонує таке визначення міфу: «це абсолютно неможливий інтелектуальний кентавр. Кентавр, котрий одночасно є і слабкість, брехня, ілюзія, неправда — але, разом із тим, є і сила, якій немає рівних» [Лобок 1997:12, 32]. Еріх Фромм в інформаційно ущільненому світі розпізнає соціальну людину, яку формує свідомість, певні історичні рамки, й універсальну, космічну, витворену підсвідомим, зітканим із праминулого й майбутнього: «аж до того дня, коли природа гуманізується, а людина “натуралізується”» [Фромм 1992:350]. Саме підсвідомість окремої людини, на переконання Е. Фромма, містить у собі інформаційне багатство, яке нагромадило людство від початку свого існування і, як пише Ольга Слоньовська, аж «до майбутнього другого

пришестя Христа, коли між окремими людьми, зокрема і між людством та природою, взагалі не буде антагонізму» [Слоньовська 2007:51].

Мірча Еліаде, занурившись у термінологічний колапс, пов'язаний із поняттям міфу, заздалегідь пояснює, що важко знайти таке визначення міфу, яке було б релевантне всім концепціям. Міф як надзвичайно складну реальність культури можна інтерпретувати багатоаспектно, використовуючи багатовекторність його прочитання. Свою дефініцію міфу культуролог подає так: міф оповідає сакральну історію про початок, творення чогось, описує різноманітні, іноді драматичні, прояви священного, однак розглядається як сакральна оповідь про реальну подію. Міфолог наголошує, що з XIX століття міф розглядається західноєвропейськими вченими вже не як вигадка, казка*, а навпаки — як справжня, реальна подія, до того ж сакральна подія і така, що слугує прикладом для наслідування [див.: Еліаде 2001]. Своє завдання вчений бачить у тому, щоб вивчати саме ті спільноти (здебільшого — архаїчні), де міф залишається «живим документом» і пропонує певні життєві сценарії, пояснюючи дії та прогнозуючи поведінку людини.

При заглибленому прочитанні міфу прірва між ним та реальністю зникає: міф являє собою образ, який інтуїтивно відкриває дещо реальне, переживаючись співучасниками подій як одкровення істини, самої Реальності [Осаченко 2012:10]. Філософськи осмислюючи міф, Ю. Осаченко розглядає його як синкретичну сферу, де символічно зливаються образ, ім'я та річ, означуване та означник, поняття й образ, як продукт складного комунікативного синтезу [Осаченко 2012:10]. На відміну від логоса, що диференціює на складові, атоми, елементи єдину, ієрархічну лінію істини-закону [Осаченко 2012:16], міф пропонує інший шлях думки та розуміння світу: «конфігуративну, комплексну, констелятивну свідомість, де слово співприсутнє поряд з образом, річчю, діянням, де немає домінуючого елемента, але важливий утворюваний елементами “візерунок”, малюнок співвіднесеності переживання, споглядання, думки і вчинку (дії)» [Осаченко 2012:16] (Див. про шлях міфу до такого синтезу в дослідженні: [Мишанич 2002]: «Якщо на початковому етапі в міфі домінувала дія, рух, пантоміма, а слово було їм підпорядковане, то в добу тотемізму, а особливо в героїчну добу міф стає вербалізованим ритуалом, етіологічним

* У своїй «Теорії літератури» Іван Безпечний зараховує міф до основних видів епічного роду. Літературознавець зупиняється, зокрема, на спільних рисах міфологій різних країн світу, серед яких — подібність бога Сонця, богині родючості тощо [див.: Безпечний 2009:234-242].

переказом, героїчним сказанням із незмінним анімістичним підґрунтям. Магічна дія і слово, замовляння і молитвослов, музика і речитатив, пісня й етіологічна нарація цієї доби співіснують у нероздільній єдності» [Мишанич 2002:6]).

Безмежжя дефініцій міфу, значення якого притупилося й зблідло, [Кереньи 1996:12], — це, великою мірою, різноманіття векторів* прочитання сакрального міфу.

Міфoфункціональний вектор розгортає *міф* у парадигмі етнічного світосприйняття *як функцію, як інструмент пізнання людиною світу й себе в ньому*. Так, концепція Джеймса Джорджа Фрезера (розгорнута у відомій книзі «Золота гілка» [Фрезер 1986]), згідно з якою міф є чимось на кшталт примітивної науки (у ланцюзі «магія — релігія — наука» міф займає місце «нижчої» сходинки), ґрунтується на тайлорівському розумінні міфу як примітивного, нерозвиненого знання, як плоду людського розуму в його ранньому, дитинному стані. Головна теза роздумів англійського етнографа Едварда Барнетта Тайлора стосується консервації первісного міфу в сучасних примітивних племенах і його часткової трансформації у вигляді переказів у цивілізованих спільнотах, тобто розвиток міфу розглядається як розвиток культури [Тайлор 2000:43–129]. (Ростислав Чопик у розвідці «Концепт як сюжет (від Сковороди до Шевченка)», розмірковуючи над варіаціями українських літературних творів, зокрема Овідієвого інтертексту у Сковороди, саме на цій концептуальній домінанті й наголошує: «Міф — не документ якихось реальних подій, що відбувались у доісторичну епоху, але спроектоване в образи і колізії свідчення Віри» [Чопик 2010:5].) Подібні думки знаходимо й в емпіричному дослідженні Броніслава Малиновського «Міф у примітивній міфології»: міф нічого ніколи не пояснює, він завжди є прецедентом, зразком, гарантією довговічності, що дає відповідь на питання не «чому», а «звідки», тобто розкриває таємниці

* Суголосним нашому фокусному осмисленню міфу вважаємо принцип векторності, що лежить в основі прочитання поняття вставної новели Оленою Бровко. У монографії «Новела в структурі української прози: модифікації та функції» дослідниця виокремлює зокрема компаративний, наративний, семіотичний, формалістичний виміри вставної новели й, дослідивши матеріал постмодерністської прози, висновує стосовно інтерпретаційних модусів цього метатекстового конструкту: вставна новела як авторська містифікація, як вияв епічної інтеграції, як чинник характеротворення, як метатекст («текст у тексті»), автономна цілісна розгорнута новела, геміністична новела, новела рамкової нарації, новела ідейно-естетичного центру [Бровко 2011].

першопричин [Малиновский]*. Керенї продовжує ці роздуми: оповідач міфів, проживаючи в розповіді міф-історію, віднаходить шлях назад, до початків, а значить — знаходить себе, переживає своє власне походження/народження завдяки ототожненню [Керенї 1996:19]. Міф (і в цілому міфологія) розуміється сьогодні не як застигле, законсервоване знання, не як релікт, а «дериват чи адаптивний елемент системи і структури» [Базылев 1994: 139]. А це свідчить про активну міфологічну систему, здатну відтворювати «ментальні парадигматичні зв'язки» [Базылев 1994:21], за якими стоять архетипні константи свідомості, і реалізовувати на рівні мовлення «парадигматично організоване безсвідоме» [Базылев 1994:21] (не випадково ще Олександр Веселовський неодноразово констатував континуальність літературної історії, з якою пов'язане виокремлення наукового світосприйняття з міфологічного [див. про це, напр., статтю вченого «Історія чи теорія роману»: Веселовский 1939:3–22])). І. Зварич пояснює таке «нагальне і стале бажання пізнати й віднайти шлях до первинного архаїчного часу» [Зварич 2005:11] так званими «симбіотичними відносинами» (Еріх Фромм), що передбачають «або ідентифікацію людини з тією силою, від якої вона узалежнена (особа, соціальна група, установа, Бог), або, навпаки, підкорення названих об'єктів на шляху здобування влади над ними», що, на думку літературознавця, в обох випадках продукує відчуття самотності, страху й відчаю і — як результат — «крайні форми реакції на реальність — або повний відхід від останньої, або відкритий бунт проти неї». Повернення до ґрунту, пошук своєї первинної екзистенції Ігор Зварич розуміє, услід за Керенї, як прагнення до того зародку «безодні ядра», яке слугує постійною, незнищеною ознакою людської свідомості, забезпечуючи не лише можливу цілісність індивідуальної душі, але й колективні знання про цю цілісність. «Ядро є першоосновою, Абсолютом, Богом, породжуючим началом всього сущого, Єдиним у множинному вияві живої та неживої матерії, рівновеликим Всесвітові і семантично тотожним уособленням троїстої діалектичної єдності матерії та її руху. Воно є витоком і поглинаючим началом породженого, до нього повертається все, що з нього вишло» [Зварич 2005:13, 17, 18, 22–23].

Дологічним мисленням називав мислення первісних людей французький етнолог Люсьєн Леві-Брюль, обґрунтовуючи думку

* Семен Абрамович називає міф «пізнанням, а не затьмаренням того, що існує насправді» [Абрамович 2011:12].

про різницю мислення первісних і сучасних людей тим, що в перших була «нелогічна логіка»: міф, за Люсьєном Леві-Брюллем, — образна метамова, знаковий код, пов'язаний із безсвідомим. Критикуючи розповсюджену гіпотезу англійської антропологічної школи (на чолі з Едвардом Барнеттом Тайлором) щодо тотального анімізму, учений робить спробу визначити особливості мислення нижчих спільнот людей, відмінного від мислення сучасної людини. Люсьєн Леві-Брюль виводить загальну рису первісного мислення, умовно називаючи її містичною, і причиною цього, на думку етнолога, є «колективні уявлення, містичні за своєю сутністю» [Леві-Брюль 1994:28; див. ширше про це: Леві-Брюль 1994:22 — і далі]. Розвиваючи леві-брюльлівську концепцію містичної співпричетності (партиципації), Клод Леві-Стросс розуміє міф як систему взаємовідносин між явищами і пред-метами, коли на рівні цілісного конкретного образу «ненавмисно», «рикошетом» створюються певні смислові пучки, підпорядковані бриколажній логіці. Так учений ніби пом'якшує усталені жорсткі опозиції «життя — смерть», «світло — півтьма» й замінює їх на «гарячий — холодний», «варений — сирий», «сухий — вологий», називаючи цей процес медіацією.

Олександр П'ятигорський, розмірковуючи про міф як сюжет і час, виводить таку формулу: «міф — це я, моя думка, мова і поведінка», отже, міф оперує моделями й формами, які відтворюються в подіях, ситуаціях, житті інших людей і являють собою щось відмінне від «моєї чи інших людей» індивідуальності*. Так міфолог розвиває реверсивну природу міфу, осмислюючи його як модель, як предикат [Пятигорский 1996:17–47].

Дослідники серед загальних рис міфологічного мислення виокремлюють дифузність (що виявляється в нечіткому розділенні суб'єкта й об'єкта, матеріального й ідеального) [див. про це: Топорков 1997:272; Фольклор 1999; Фрейденберг 1998:25]; просторово-часовий синкретизм, який позначається в «ізоморфізмі структури космічного простору

* Онтологічне розуміння поняття «людина» знаходимо в листі Бруно Шульца до Марії Каспрович: «Саме слово "людина" є геніальною фікцією, яка затуляє красивою та втішною брехнею ті провалля й світи, ті бездонні космоси, якими є людина. // Людини не існує — є лише безмежно далекі один від одного та суверенні спроби буття, які годі описати жодною уніфікованою формулою, які не зводяться до спільного знаменника. Від людини до людини дистанція більша, ніж від хробака до вищих хребетних. <...> Поміж мною і кожною новою людиною постає новий світ, ніби нічого досі ще не було ви-значене й вирішене» [Шульц 2012: 40-41].

і подій міфологічного часу*» [Мелетинский 1995:165]**; просторовість, конкретність (коли будь-що — річ, явище — сприймалося на чуттєвому рівні, а образ відображав лише його зовнішній бік [Фрейденберг 1998:29, 24]), що уможливило процес узагальнення [Мелетинский 1995:166]; абсолютна неспроможність символізувати, алегоризувати та абстрагувати; особлива каузальність подій, що впливає з розуміння взаємопричинності всіх явищ (така первісна причинність у термінології Ольги Фрейденберг — «антикаузальна» [Фрейденберг 1998:54, 24]). Відповідно до ознак міфологічного мислення, міф характеризується низкою обов'язкових рис, серед яких — парадигматичність (ізоморфізм, асоціативність образів, явищ, предметів. Йдеться про ізоморфізм — певну образну синонімію, варіативність образів, мотивів, сюжетів, що можуть бути семантично й структурно тотожними в певних контекстах). Ольга Фрейденберг наголошувала, що змістовно міф є «імажинарним», але формується він завжди в реалістичних категоріях. «Ось чому, — пояснює дослідниця, — міф любить так серйозно оперувати <...> реальною дійсністю; його персонаж, його сценарій, його метафорика збивають з пантелику сучасних учених, котрі готові бачити в ньому алегорію на явища природи чи історичні події <...>» [Фрейденберг 1998:35].

Міфологічне мислення породжувало міфологічні образи, які, за Ольгою Фрейденберг, були «семантичною реакцією первісної думки на сприйняття предмета» [Фрейденберг 1998:33, див. також: 25]. Із цього впливає трактування міфу О. Фрейденберг як певної «конструктивної системи образних уявлень», у якій розуміння світу вкладається

* Цікавим є лінгвістичне тлумачення часопростору Георгія Гачева: «Простір і Час також мають національні варіанти. Для латинської свідомості — „spatium“, від „spetior“ — „крокувати“: означає, що простір уявляється рубленим, дискретним. Німецькою — „Raum“: „пустака“, щось „чисте“. Російська свідомість бачить тут країну, „рідну сторіноньку“, широчінь-далечінь, плаский образ, як сама Росія розкинулася рівнинно на балтослов'янському щиті. І Далечінь у Росії священніше місце, ніж Вись <...>. А російське „время“ — від „веремя“, „веретено“, „вертеть“ — циклічний образ, колесо Історії. А германське Zeit — від zeichen, „тягти“, лінійний образ» [Гачев 1995]. Дотичними до такого розуміння часопростору є, на нашу думку, роздуми Ф. Шеллінга стосовно часу, запропоновані ним у мюнхенських лекціях 1827-1828 рр.: «<...> час, сам не охоплений часом, тим самим стає рівнозначним вічності, та він сам і є вічністю. <...> минуле, теперішнє і майбутнє суть одне» [див. лекцію 4 в книзі: Шеллінг 1999:58-64].

** За М. Бахтінім, «усі точки» цього часу однаково віддалені від реального й рухливого часу сучасності, тому міфологічний час не локалізований у реальному історичному процесі.

в декілька метафор, а міжкомпонентні зв'язки у світі характеризуються алогічною каузальністю, часопросторові — нерозчленованістю й конкретністю, а мікро-макрокосмічні — суб'єктно-об'єктною єдністю й тотожністю [див. про це: Фрейденберг 1998:34–35]. Міфолог наголошує, що семантично міф — це світосприйняття, та, щойно отримавши конкретну форму (словесну, речову, дієву), це світосприйняття звужується, конкретизується, обмежується, локалізується [Фрейденберг 1998:35]. Ніколай Бердяєв, розуміючи філософію як творчий акт, наполягав на необхідності встановити початкову правду «міфологічності людської свідомості», адже, на думку філософа, «світ є збагненим лише міфологією» [Бердяєв 1991: 83].

Рене Уеллек й Остін Уоррен, розуміючи міф як розмовний, вербальний нащадок ритуалу, як анонімну оповідь про початок, картину світу [Уеллек 1978:207], подають низку основних мотивів, характерних для теорії літератури: образ (картина), суспільне, надреальне/ірреальне/ірраціональне, оповідь, архетип, символічне зображення вічного, есхатологічне, містичне [Уеллек 1978:207–208]. Тому міф можна, на їхню думку, вважати широкомасштабною реалізацією поетичної метафори [Уеллек 1978:209]. Ритуально-міфологічні моделі сприймаються не лише як джерела поетичної фантазії, а як структурні елементи словесного мистецтва (та й не лише, додамо, словесного), тобто літературознавство ніби розчиняється в етнології, психоаналізі тощо [Уеллек 1978:309]. Ця думка американських теоретиків літератури підсилює нашу гіпотезу про семіотичне моделювання міфологічних компонентів.

Міфосеміотичний вектор. *Міф як знак, код, смисловий генератор* — поряд із текстом, дискурсом* — є одним із ключових понять семіотики. При цьому міф, «оселившись» у певних дискурсивних структурах (як-от художній чи публіцистичний), апіорі запрограмований на розкодування. Адже так звана презумпція кодування входить до самого поняття тексту. Декодування міфу (в різноманітті його проявів: сюжетному, образному, мотивному тощо) пов'язано з генеруванням сенсів, до того ж, як зазначає Тамара Борисова, останнє можливе не в результаті простого розгортання, а внаслідок взаємодії структур семіотичної системи [Борисова]. Подаючи еволюцію поглядів одного з найвидатніших структуралістів ХХ століття, Юрія Лотмана,

* Релевантним нашому об'єкту дослідження є визначення дискурсу Ніни Арутюнової: дискурс — це «зв'язний текст, у сукупності з екстралінгвістичними (прагматичними, соціокультурними, психологічними та ін.) чинниками» [Арутюнова 1999:136].

дослідниця зазначає, що кантівська філософська ідея «речі в собі» (трансформована в семіотичну: текст як знак, як закрита система) демонструє метод «чорної скриньки», адже, розмірковує Тамара Борисова, «відомо, що потрапляє до входу системи і що отримується на її виході, але невідомо, що відбувається всередині» [Борисова], а яacobсонівський акт комунікації переакцентовується Лотманом у тезу про текст-переклад, текст-креатор смислів. Юрій Лотман, сприймаючи текст як живий організм (адже той мислить, бо генерує смисли), наголошував, що текст потребує співрозмовника (того, хто буде розкодовувати заховані в ньому смисли й генерувати нові з того матеріалу, який він приховує) [див. про це розвідку «Текст у тексті»: Лотман 2005:434]. При цьому автор статті-огляду зауважує, що «екстраполяція структурно-семіотичного аналізу на все більш широке коло знакових систем» не приводить до бажаних результатів, а виокремлення «структурних елементів» і «знакових послідовностей» виявляється напрочуд складним (якщо взагалі не неможливим) завданням [Борисова]. Описуючи завдання й методи структурного аналізу поетичного тексту, Юрій Лотман пояснює поняття цілісності художнього твору з позицій деталі (фрагменту тощо), котра, зіштовхуючись в різноманітних конфігураціях з єдностями більш загального характеру, не дорівнює сама собі [Лотман 1972:11]. Ця теза підтверджує полісемантичність образу, який експлікує/імплікує ту чи іншу смислоплощину в залежності від точки зору, від контексту, від вектора, рамки, тобто від «відношення між деталлю й межами кадру» [Лотман 1972:12]. Структура передбачає наявність системної єдності, а також ієрархічних (вертикальних) зв'язків усередині семіотичної моделі. Співставляючи поняття текст і структура, семіотик зазначає, що «не можна побачити жодного факту, якщо не існує системи їх <фактів — Ю. В.> відбору, як не можна дешифрувати текст, не знаючи його коду» [Лотман 1972:14]. Тому одним із ключових завдань побудови будь-якої семіотичної моделі, на нашу думку, є пошук ключів дешифровки елементів її структури, віднайдення вектора пере/прочитання закодованих у ній зіткнень, єдностей, цілісностей і вихід за структуру, за текст — тобто, як пише Юрій Лотман, при дешифровці важливо «пробитися крізь текст до субстанцій, що лежать за ним» [Лотман 1972:15]. Такими субстанціями — достатньо реальними компонентами цілого [Лотман 1972:32] — є для нас міф і мова міфу, що складається зі знаків — заміників «певної сутності, яку вони являють» [Лотман 1972:19]. При цьому відношення між змістом і виявленням цього змісту складає семантику знака. Елементи тексту (знаки), вибудовуючи певні парадигматичні й синтагматичні ланцюги,

завдяки повтору генерують смисли, адже в різних конфігураціях, окрім своєї інваріативності, мають здатність, варіюючись, породжувати нові сенси. Саме накладання* на текст додаткових позатекстових парадигм і обмежень (про які Юрій Лотман говорить стосовно поезії [Лотман 1972:35–36]), тобто власне тексту й метатексту [див. про це також: Лотман 1972:43–44], призводить до збільшення інформації, сконденсованої як в елементах, так і в тексті в цілому. Учений уточнює: «Для того щоб система несла інформацію, варто, щоб кожний її елемент передбачав певну кількість наступних можливостей, з яких реалізується одна, тобто щоб одночасно працювали два механізми: той, що автоматизує, й той, що деавтоматизує» [Лотман 1972:43]. Своє дослідження «Культура і вибух» Юрій Лотман розпочинає з питання розвитку будь-якої самодостатньої семіотичної системи: відношення її до позасистеми, до світу, що лежить за її межами, відношення статичної до динаміки тощо [Лотман 1992:7]. Констатуючи аксіому про те, що мова створює свій світ, учений намагається відповісти на питання щодо рівня адекватності створеного за допомогою мови світу й екстрамовного світу, що означає розв'язати поставлену Кантом проблему ноуменальності. Саме в «перекладі світової змісту системи (її внутрішньої реальності)» [Лотман 1992:9] на надмовну реальність, за Юрієм Лотманом, і полягає основна проблема семіотики: як, за допомогою яких механізмів відбувається перекодування однієї знакової системи на іншу, у нашому випадку — семіотики міфу на семіотику літературного тексту. Проблема перекладу — як з мови на мову, так і з мови адресата на мову адресанта (між якими існує, скажемо так, простір смислового перетину і який, на переконання вченого, є менш вагомим у діалозі, ніж частини, що не перетинаються) — проектує «поступові й вибухові» еволюційні процеси, котрі «реалізуються в складному динамічному діалозі з механізмами стабілізації» [Лотман 1992:18]. При цьому, пояснює семіотик, домінуючим елементом, що виникає в результаті «вибуху», «може стати будь-який елемент із системи або навіть елемент з іншої системи, випадково втягнений вибухом у переплетіння можливостей майбутнього руху» [Лотман 1992:28–29], пізніше (вже на іншому етапі) цей випадковий елемент може сам створювати передбачуваний ланцюг подій. Подібну ланцюгову реакцію й зміну домінантно-периферійних елементів ми зустрічаємо в текстових реалізаціях міфологічних сценаріїв, а сам «момент вибуху» (який, за Юрієм

* Олена Єременко означає таке явище як синкретизм художньої образності, який виникає внаслідок взаємопроникнення екстра- та інтратекстових чинників [Єременко 2008]

Лотманом, є «місцем різкого зростання інформативності всієї системи», «моментом непередбачуваності», «моментом зіткнення чужих одна одній мов: тієї, що засвоює, і тієї, що засвоюється» [Лотман 1992:28, 190, 209]) часто відбувається, припускаємо, у момент складання пазлів-фрагментів семіотичної моделі міфосценарію. Правомірністю такої аналогії слугує поняття смислового вибуху як «семантичного перетину» [Лотман 1992: 35] і «світу семіозису» як «складної структури, котра постійно грається з простором, що лежить поза нею, то “втягуючи” його в себе, то викидаючи з нього свої уже використані й такі, що втратили свою семіотичну активність, елементи» [Лотман 1992:43]. У розвідці «Текст у тексті» Юрій Лотман описує механізми включення/входження однієї семіотичної системи в іншу й особливості діалогу/співіснування динамічних систем, а також «уламків зруйнованих структур, своєрідних комет цього простору» [Лотман 1992:104]. У результаті занурення однієї динамічної системи в іншу одночасно система продовжує саморозвиватися й зіштовхуватися, тобто комунікувати, з іншими структурами [див. про це: Лотман 1992:104–105]. Зауважимо, що у випадку із семіотичною системою міфологічного сценарію в тексті (як художнього, так і публіцистичного дискурсів) відбувається накладання трьох семіотичних систем: міфу, тексту й утвореної їхнім зіткненням/взаємопроникненням семіотичної системи рецептивного рівня: змодельованих реципієнтом міфологічних сценаріїв, що прочитуються в літературному творі, зітканому зі знаків прецедентних міфів. Юрій Лотман на прикладі «офранцузування» російської дворянської культури часів Єлизавети пояснює, що часто зіткнення систем «породжує щось третє, принципово нове, котре не є очевидним, логічно передбаченим жодною із систем, що зіткнулися» [Лотман 1992:105], тобто в площині зіткнення відбувається генерування нових смислів [див. ширше: Лотман 1992:110–111]. Учений говорить про подвійне кодування тексту (як-от у нашому випадку коду міфу й коду тексту), який, ототожнюючись із художньою умовністю, призводить до сприйняття усього простору тексту як реального [Лотман 1992:112]. Саме з «подвоєнням — найбільш простим видом виведення кодової організації у сферу усвідомлено-структурної конструкції» [Лотман 1992:114] семіотик пов'язує мотиви дзеркала й двійника, що відіграють велику роль у створенні «субтекстів із подвійною структурою» і, як наслідок, «поле широким можливостей для художнього моделювання» [Лотман 1992:114, 116; див. ширше: 114–118]. Та й сам художній текст, неодноразово наголошує вчений, має подвійну знакову природу: з одного боку, «текст прикидається самою реальністю, прикидається буттєвою, не залежною

від автора, річчю серед речей реального світу. З іншого — він постійно нагадує, що він — чийсь витвір і щось означає» [Лотман 1992:116–117]. Так, у подвійному освітленні виникає гра в семантичному полі «реальність — фікція». Роздуми Юрія Лотмана про космічно-кометну природу «уламків» систем, котрі, стикаючись з іншими, «на льоту змінюють свій образ і свої орбіти», одночасно зберігаючи в собі пам'ять про ціле (уможливлюючи тим самим реставрування в чужому просторі), наштовхують на розуміння регенеративних потенцій «уламків»/фрагментів міфів і міфосценаріїв (як їхніх поведінково-імперативних конструктів), що здатні не лише вижити, трансформуватися, асимілюватися в не-своєму просторі, але й відновитися. Лотманівська ж абсолютна синонімія варіантів структурних позицій-можливостей, лише одна з яких є непередбачуваною, осмислюється нами в семіотичних категоріях як семантична дублікація третього, текстового, рівня — як мікросценарні варіації макросценаріїв.

Психолінгвістичний вектор прочитання міфу поміщає міф у семіотичну проекцію. Так, у праці «Думка й мова» Олександр Потебня пише про парадигматику знака, пропорційно пов'язану з його семантикою: «Заслуга художника не в тому мінімум змісту, яке передбачалося при створенні, а у відомій гнучкості образу, у силі внутрішньої форми «збуджувати» найрізноманітніший зміст» [Потебня 1990:28]. *Tertium comparationis*, що лежить в основі семантичного поєднання двох образів, український учений осмислював у категоріях внутрішньої форми слова як місток між образами, коли плавно можна перейти від однієї думки до іншої [Потебня 1990:25], а містком між ними — третьою ланкою-зв'язківцем буде внутрішня форма слова [див. зокрема приклад образної подібності між водою і любов'ю: Потебня 1990:25]. У дослідженні «Із записок із теорії словесності» Олександр Потебня, дискутуючи з Олександром Афанасьєвим, у концепції якого тотожність міфу й слова зводилась до поетичного змісту, притаманного метафоричним уподібненням, тобто до метафоричності мови, котра всотала в себе «вразливу фантазію первісного народу» [Потебня 1990:301], робить висновок: «Історія міфів <у Афанасьєва — Ю. В.> виявляється історією падіння людської думки» [Потебня 1990:302] й подає своє бачення цієї проблеми. За Олександром Потебнею, міф, розсуваючи, доповнюючи, розширюючи сенс думки, додаючи нові значення «до маси раніше пізнаного» [Потебня 1990:302], є тандемом образу й значення, результатом, продуктом свідомості. Тобто Потебня ставить знак рівності між міфом і словом, декларуючи метафоричність мови й доводячи безпосередню участь мови у створенні міфу, що від початку є «словесним

твором», тобто «сукупністю образу (= присудка), уявлення (*tertium comparationis*) і значення (=психологічного підмета, тобто того, що належить пояснити)» [Потебня 1990:312]. Головну роль у цьому процесі відіграє така ознака міфу, як апперцепція в слові — коли «ототожнення чи часткове злиття означуваного й означника не передує поясненню, а йде за ним» [Потебня 1990:312]. Одним із підтверджень цього є, на думку вченого, «яскраві аналогії дітей» [див. ширше про це: Потебня 1990:311–314].

Ольга Фрейденберг, обравши матеріалом свого дослідження «систему семантичної думки», «міфологічну семантику», у «Вступі в теорію античного фольклору» зазначає, що міфи й обряди лежать в основі фольклору й релігії, однак в них вони перетворилися на формальну категорію [Фрейденберг 1998:15]. Виходячи з того, що морфологія міфу здатна до смислової трансформації, міф можна прийняти за будь-що інше (вигадку, фантастичну оповідь, казку тощо). Міфологічний же образ в архаїчну епоху семантизується різноманітними метафорами, являючи собою лише думку, а не річ, дію, слово чи ритм [Фрейденберг 1998:143]. Функції вербального коду культури архаїчної доби, для якої характерне дорелігійне, передхудожнє, міфологічне, обрядове, ритуальне мислення, виконує фольклор [див. про це зокрема: Васильченко 2008:46–88]. Тому фольклор вважається одним із найнадійніших провідників міфу.

Міфо-(пост)структуралістський вектор окреслює системні рамки *міфу, уподібнюючи його мові й перманентним аніматичним структурам*. Ролан Барт, маніфестувавши у своїй праці «Міф сьогодні» тезу про міф-слово, міф-комунікативну систему, міф-повідомлення [Барт 1996:233], висунув гіпотезу про структурну спорідненість — ізоморфізм мовної й міфологічної систем: обидві системи — тричленні: складаються з означуваного (термінологічний синонім Барта — «поняття», у якому зосереджується «лише тьмяне знання, утворене з безперервно-вразливих асоціацій», і яке є нестійким: може створюватися, спотворюватися, розпадатися, повністю щезати), означника («форма», по-бартівськи) і знака (Барт називає його «значенням», адже — «міф дійсно виконує подвійну функцію — означає й навіює, дає і вимагає зрозуміти» [Барт 1996:235–244]). Міфолог наголошує, що перші два складники міфу — «явні: ні один із них не “похований” під іншим, обидва вони присутні тут <...> Як це не парадоксально може виглядати, але міф нічого не приховує: його функція — не скрадати, а деформувати» [Барт 1996: 247]. А от третій — знак, «значення» міфу — «це ніби стенд-вертушка, на якому означник постійно повертається

то смислом, то формою, то мовою-об'єктом, то метамовою, то суто знаковою, то суто образною свідомістю <...>» [Барт 1996:248]. Юлія Крістева в низці розвідок «Як говорити до літератури» зупиняється на «проекті» Барта, співставляючи його зі структуралістським, що шукає в міфі «перманентних структур людського духу». Усупереч структуралізму, Ролан Барт, за Юлією Крістевою, «крізь дискурсивний феномен хоче додати його <міфу — Ю. В.> соціальну та історичну надвизначеність» [Крістева 2004:26–27]. Проблема онтології міфологічної свідомості розгорнула перед дослідниками міф у його особливій парадигмі, де, за словами Ролана Барта, «...матеріальні носії міфічного повідомлення (власне мова, фотографія, живопис, реклама, ритуал, будь-які предмети тощо), якими б різними вони не були самі по собі, щойно вони стають складовою міфу, зводяться до функції означування; всі вони являють собою лише вихідний матеріал для побудови міфу; їх єдність полягає в тому, що всі вони наділяються статусом мовних засобів» [Барт 1989:78–81], а міф, одночасно означаючи й сповіщаючи, навіюючи й пропонуючи [Барт 1989:78–81], має імперативний відгук: «він звернений до мене; <...> я відчуваю на собі його інтенціональну силу, він вимагає від мене прийняти його всеохопну подвійність» [Барт 1996:249–250]. Ольга Фрейденберг із цього приводу писала про ідентичну природу народження міфу і слова: якщо образ створює слово, то виникнення міфу не відрізняється від виникнення слова, з тією лише різницею, що сфера міфу ширша за сферу слова [Фрейденберг 1998:56]. Так, в одному зі своїх програмних досліджень — «Міфології» — Ролан Барт подав розгорнуту сітку різноманітних міфологій повсякденного життя французів (зауважимо, що «Міфології» він писав протягом 1954–1956 років) [Барт 1996:55]. Семіолог зупинявся на тих реаліях сучасного життя, образи яких обросли знаками (зачіска, поза, вираз обличчя, побутові жести, побутова хімія, іграшки, вино, молоко та інші), тобто проаналізував «усе*, що покривається дискурсом» [Барт 1996:233; див. ширше: Барт 1996:59–230]. У цьому ключі варто згадати ідею Михайла Стебліна-Каменського щодо екстрапольованого з історії авторства міфу: міф є формою творчості, авторство якого передбачає сприйняття фантазії як реальності, однак його образи

* Ось діалог міфолога з умовним співрозмовником: «Значить, міфом може бути все? Так, я вважаю так, бо наш світ безкінечно сугестивний. Будь-який предмет цього світу може із замкнено-німого існування перейти в стан слова, відкритися для засвоєння суспільством — адже ніякий закон, ні природний, ні інший, не забороняє нам говорити про що завгодно» [Барт 1996:233–234].

не виникають у свідомості окремого індивіда, а закріплюються в слові, стаючи надбанням усього колективу; міф, стверджує Михайло Стеблін-Каменський, — це зміст без форми, це твір, вихідну форму якого ніколи неможливо встановити [Стеблін-Каменський 1976].

У міфо-психоаналітичному векторі, представленому, зокрема, працями Карла Густава Юнга, Зигмунда Фрейда, Джозефа Кемпбелла, Вільгельма Вундта, *міф дешифрується за допомогою коду підсвідомого, експлікованого в художньому дискурсі міфологемами, пов'язаними з архетипами, а також образами з міфологічних моделей оніричного світу, світу видінь, галюцинацій, марев* тощо.

За Зигмундом Фрейдом, художні тексти (поряд із сновидіннями, вільними асоціаціями) овиявляють «несвідоме крізь свідому формальну структуру» [Зборовська 2003:24]. Психоаналіз Зигмунда Фрейда як учення про неврози — конфлікт неусвідомленого, пригніченого, інстинктивного з культурою — має справу з вивченням різних способів вираження цих неврозів (конфліктів), зокрема в міфології, літературі, мистецтві, релігії [див. про це також: Зборовська 2003:29]. Такий діалог між свідомим і несвідомим (світлим і темними силами всередині людини) притаманний як індивідууму (саме про це писав Фрейд), так і колективному буттю (концепція Карла Густава Юнга), що зумовлюється мікро-макрокосмічними схрещеннями. У психологічній структурі особистості автор класичного психоаналізу виділяв несвідоме, або неусвідомлене, якому, як і нетотожному йому свідомому, властиве енергетичне навантаження. Хаотична, динамічна енергія в неусвідомленому (яке Ніла Зборовська називає «"великим резервуаром" енергій протилежних потягів» [Зборовська 2003:32]) переміщується між двома полюсами: «двома основними інстинктами, двома могутніми потягами людини — потягом до творення і потягом до руйнування» [Зборовська 2003:31–32]. Така дуалістичність людської психіки підтверджує наше припущення про виокремлення саме двох ключових міфологічних сценаріїв: початку й кінця. Особливе місце в психоаналізі Фрейда посідає поняття сублимації, результатом якої є творчий процес. Художній твір (або, як пише Ніла Зборовська, «творення цілісного Я» [Зборовська 2003:54]) виступає об'єктом сублимованої діяльності. Ефект цілісності пов'язується з творчим екстазом, коли «"я" могутніше, стає великим Я, відчуваючи себе причетним до вічності Творцем, що володіє неймовірною силою та невичерпністю творчої потенції» [Зборовська 2003:54]. При цьому митець, письменник у художньому творі «вдається до естетичного образу, подаючи свої приховані бажання в образній формі» [Зборовська 2003:104]. Завдання

літературознавця — віднайти смисл — «викрити цей обман», за словами Ніли Зборовської [Зборовська 2003:104]. Ідея творення є ключовою в «алхімії ХХ століття» Карла Густава Юнга (так, до речі, Юнг називав аналітичну психологію [Зборовська 2003:114]). Концепції алхіміків і неоплатоніків, зіткнувшись одна з одною в теорії автора «романтичного» психоаналізу [Зборовська 2003:109], окреслюють юнгівський міф про початок. Античний космогонічний міф про сакральний шлюб Матері-Землі й Батька-Неба, підхоплений алхіміками («чоловічо-жіночі» стосунки в живій і неживій матерії), наклався на неоплатонічну матрицю неба й землі як батьківського й материнського начал [Зборовська 2003:114], що, своєю чергою, пізніше змішався з християнським патріархальним міфом «про Дух як вищу реальність і Матерію — як нижчу» [Зборовська 2003:114]. Ідея перетворення внутрішньої енергії Хаосу в Космос (темного світу — у божий, світлий) лежить в основі центрального поняття, що відповідає за збирання до купи людської психіки, — Самість. Інтегральна природа Самості віддзеркалюється в психологічно-онтологічному трактуванні як пошук і розмова з Богом — «психологічною реальністю» у внутрішньому бутті людини.

Підсвідоме, метафорично назване Ольгою Слоньовською «астральним (небесним) архівом» [Слоньовська 2007:37], містить «картотеку та інформаційну програму», доступ до яких мають лише обрані — генії [див. ширше: Слоньовська 2007: 37–87], однак, як зауважує дослідниця, цей «астральний архів» «не зачинений на ковані двері й не замкнений на тяжкі засуви та хитромудрі замки. Як тільки з'являється “гість”, тобто талановита людина, що здатна трансформувати в зрозумілу для її епохи “згорнуту”, квантоподібну інформацію про шляхи дальшого розвитку людства, їй пропонується широкий вибір необхідних знань, які ведуть до появи художніх творів. Часто сам митець жахається, перечитуючи те, що тільки що написав, адже з внутрішнім трепетом і навіть містичним жахом відчуває, що був задіяний виключно у фізичному процесі творення (написання) твору, але аж ніяк у ліпленні його внутрішньої організації та інформаційного змісту» [Слоньовська 2007:59–60]. Між «небесним архівом» і самим актом творчості, на думку вченого (що підтверджується великою кількістю зізнань митців про витoki, першопоштовхи, асоціативні ланцюги [див. докладніше: Слоньовська 2007:66–67]), знаходиться «звичайний вмикач, за допомогою якого митець ввімкнув себе у “небесний Інтернет”, це одноразовий пароль, який дозволяє в цю мить всеохопно користуватися скарбами “колективного підсвідомого»» [Слоньовська 2007:68]. Аналізуючи міфологію творчості, Ольга Слоньовська знаходить спорідненість «тонкої матерії

геніальності з матерією міфу», що полягає в «Протеевій здатності» міфу «вислизати», «мімікрізувати й маскуватися» [Слоньовська 2007:41].

У зв'язку з цим варто зупинитися на поняттях свідомого/позасвідомого* (неусвідомленого**, або безсвідомого, за Базилевім, підсвідомого, за Еріхом Фроммом, несвідомого, за Іваном Франком***) у концепції Карла Густава Юнга. Розмірковуючи над гіпотезою про «поріг» і позасвідоме, вчений припускає, що свідоме і позасвідоме мають одну і ту саму структуру: «позасвідоме <...> має являти собою психічну систему <...>, має ті ж атрибути, що й свідомість, включаючи сприйняття, апперцепцію, пам'ять, уяву, волю, емоції, почуття, рефлексію, здатність до судження того, причому все в підсвідомій формі» [Юнг 2014:19]. Карл Густав Юнг, описуючи зв'язок між свідомим і підсвідомим (які не мають чітко окреслених меж: «одне починається там, де відступає інше» [Юнг 2014:45]) наявністю в останньому «семіотичних змістів» [Юнг 2014:22], що є «непрямою репрезентацією несвідомих станів або процесів, про природу яких можна лише приблизно судити з тих змістів, які спливають у свідомості» [Юнг 2014:23]. Карл Густав Юнг зупиняється, однак, на термінологічній невизначеності стосовно «підсвідомого, яке часто помилково тлумачать як таке, що залягає "під свідомістю", або постулює

* Карл Густав Юнг «підсвідоме» й «надсвідоме» вміщує в одному слові: «позасвідоме» і пояснює це тим, що його «концепція позасвідомого залишає питання "вище" і "нижче" повністю відкритим, тому що вона охоплює обидва аспекти психе» [Юнг 2014:82].

** Карл Густав Юнг у «Спогадах. Сновидіннях. Роздумах» так пояснює свій вибір такого терміна: «Я надаю перевагу терміну "неусвідомлене", хоча знаю, що з тим самим успіхом можу говорити "Бог" або "демон", якщо хочу виразити дещо міфологічне» [Юнг: 331].

*** У цьому «несвідомому», «підсвідомому», пише в трактаті «Із секретів поетичної творчості» Іван Франко, концентрується друге «Я», «котре має свою окрему свідомість і пам'ять, свій окремий суд, своє почуття, свій вибір, свою застанову і своє ділання — одним словом, має всі прикмети, що становлять психологічну особу» [Франко 1955:60]. Людина повинна оживлювати все те, що ховається в «підземеллях» душі, «у царстві візій, сновидінь, привидів, марень <...>, де вживалися в незмирливому поєдинку ангели і демони» [Жулинський 2010: 333], в іншому випадку весь цей духовний досвід «пома-лу темніє, щезає з поверхні, тоне і лежить там погребане, як золото в підземних жилах» [Франко 1955:61]. Микола Жулинський у розвідці «Іван Франко: душа, дух, духовність, або Що визначає суспільний поступ» стверджує, що всю філософсько-поетичну творчість письменника слід розглядати саме крізь призму набуття «досвіду свідомості», підняття на-гора того, що гніздиться в «нижній свідомості», задля «формотворення духу» [Жулинський 2010:329].

щось «нижче», вторинну свідомість» [Юнг 2014:25]. Однак ключовим критерієм для впізнавання позасвідомого є його глибина*: поверхневим шаром — особистісне позасвідоме, в той час як «вроджений глибший шар є так званим колективним позасвідомим <...>, воно містить у собі, на противагу особистісній душі, змісти та образи поведінки, які <...> в усіх індивідів одні й ті самі» [Юнг 2014:90–91]. Описуючи фрейдівське розуміння підсвідомого, Карл Густав Юнг зауважував, що позасвідоме для Зигмунда Фрейда — це втрачені фрагменти, які колись були усвідомленим, а пізніше збереглися як архаїчні сліди у формі примітивних функціональних моделей [Юнг 2014:27]. Психоаналітик подає власне трактування цього поняття: «Позасвідоме — це не просто невідоме, а радше невідоме психічне <....>, щось доволі хитке: все, що я знаю й про що, однак, у цей момент не думаю; все, у чому я колись давав собі справу, а відтак забув; усе, що сприймалося моїми органами чуттів, але не зауважувалося свідомістю; все, що мимоволі й не звертаючи уваги я відчуваю, думаю, пам'ятаю, бажаю й роблю; всі образи майбутнього, які зріють в мені й коли-небудь спливуть у свідомості, — все це й становить зміст позасвідомого» [Юнг 2014:32]. Така міфологічна експлікація безсвідомих парадигматичних утворень не є випадковою, а лише відображає здатність людського мозку нести в собі багатівкове нашарування біологічної і суспільної еволюції у вигляді генетичної та соціальної спадковості [див. про це: Базылев 1994:136].

Колективне** позасвідоме (сила якого — у заповіті минулого для теперішнього покоління [Дюркгейм 1996:299–300]) проявляється архетипами, тотожними, як зауважує Карл Густав Юнг, платонівському поняттю ейдоса («ідеї, що містить у собі сукупно нерозкритий і недиференційований образ речі» [Дроздовський 2009:305]), колективним

* Однак психолог застерігав тих, хто пірнає в глибини позасвідомого відшукати себе, знаючи, що «скарб лежить у глибинах вод»: варто ніколи не забувати, ким ти є, не розлучатися зі свідомістю — тим самим зберігати точку опертя на землі [див. про це: Юнг 2014:111]. К. Керень ж був упевнений у тому, що занурення в себе — це шлях до своїх власних джерел, заснування свого світу. Міфологічний «засновник», на думку психолога, будує світ для себе заново на фундаменті, де все, що відбувається, проростає й виникає, — первісне, отже — божественне, сакральне [Керень 1996:21].

** Вищою формою колективного людського духу є ноосфера, теорію якої було розроблено академіком Володимиром Вернадським [Вернадский 2013]. І. Зварич із цього приводу розмірковує: «Реалізацією ноосфери можна вважати таку цілісну єдність, у якій все те, що знизу, стане всім тим, що зверху, згідно з типологічним характером міфологічних моделей космосу» [Зварич 2005:50].

уявленням Люсьєна Леві-Брюлля, міфам, казкам. Однак усі ці форми вираження архетипів є видозміненими: архетипи є «автономним змістом позасвідомого», «непорушними елементами позасвідомого, які, однак, постійно змінюють свою форму» [Юнг 2014:251, 231]. Міфи ж, зароджуючись безсвідомо й невимушено в глибинних пластах розуму, розглядаються психологом як первісні прояви «до-свідомої» душі [Юнг 2014:205]. Колективне неусвідомлене спроектувало міфологію, а міфи стали «реальними виразниками колективних фантазій» [Зборовська 2003:130]. Першообраз, архетип (що є, на відміну від архетипного образу — способу виявлення архетипу у свідомості, — «порожньою формою», «певною апіорною можливістю формотворення, чистою, одержимою силою енергією») [Зборовська 2003:133]), на переконання Карла Густава Юнга, варто «тлумачити як автопортрет інстинкту, як сприймання інстинктом самого себе» [Зборовська 2003:133]. Архетип*, одним із проявів якого є міф (у котрий «одягається» архетип [про це також: Юнг 2014:157]) є «моделлю і зразком інстинктивної поведінки», певною формою репрезентації позасвідомих процесів [Юнг 2014:133, 170, 204]. У позасвідомості, за Карлом Густавом Юнгом, існують так звані міфокреативні структурні елементи, або мотиви, першообрази, типи — тобто архетипи [Юнг 2014:203–204], які не слід сприймати як позасвідомі уявлення, адже визначаються змістовні праобрази (як-от матері, немовляти**, тіні, Аніми, мудрості***, духу**** тощо*****) лише тоді, коли усвідомлюються [див. ширше: Юнг 2014:170]. Архетипи в літературних текстах мають впізнавану реалізацію. Так, наприклад,

* «загальнолюдські першообрази, що становлять зміст колективного неусвідомленого» [Зборовська 2003:126].

** Дивіться праці Карла Густава Юнга «Психологія архетипу немовляти» і Карла Керені «Передвічне немовля в передвічні часи» (у книзі: [Юнг 1996:38–85, 86–120]).

*** «Архетип мудрості — крихітно маленький, майже невловимий, і все ж він має доленосну силу <...> чим глибше науковий експеримент проникає у світ нескінченно малого, тим частіше він стикається зі все більш руйнівними рівнями енергії, які там перебувають у стисненому стані. <...> найдрібніше чинить величезну силу» [Юнг 2014:253].

**** «Карликова подоба» архетипу духу означає, за Юнгом, «граничну зменшувальність, а також розпливчасту природність рослинного ноумену» [Юнг 2014:255].

***** Карл Густав Юнг наголошував: «Даремно завчати напам'ять список назв архетипів. Вони є комплексами переживань, що вступають у наше особистісне життя і діють на нього, як доля» [Юнг 2014:117].

у творчості Тараса Шевченка, як засвідчує Наталія Слухай, ключові архетипи Юнга перефразовуються образами матері-землі, героя, демона, мудрого старця тощо [див. ширше: Слухай 2005] й постають, на переконання Григорія Грабовича, у різних наративах, як-от: жінка, козак, кобзар, москаль, праведник тощо, овиявлюючи домінуючу «генеративну матрицю-пружину» [Грабович 2014:340] міфічного коду: опозицію «світ батька — світ матері» [див.: Грабович 2014, зокрема: Грабович 2014:340–391].

Архетипи, міфологічні за своєю суттю, не підлягають раціональному усвідомленню, бо є «насамперед психічними маніфестаціями, що відображають не ступінь навколишнього світу, а стан душі» [Мишанич 2002:20]. Розмежовуючи поняття міф, міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика та простежуючи історію їх інтерпретації, Мотря та Степан Мишаничі потрактовують юнгіанські архетипи як «міфологеми, складові міфу» [Мишанич 2002:20], спираючись на ототожнення міфологеми й архетипу самим Карлом Густавом Юнгом, який посилався на розуміння *lumen naturae* алхіміками й проектував метафору зоряного неба як внутрішнього небосхилу на «міфологеми, тобто архетипи» [див.: Юнг 2014:40–41]. А таке ототожнення розходиться з традиційним розумінням міфологеми як образу, за яким тягнеться шлейф міфів. На нашу думку, міфологеми приховують у собі архетипи, унаочнюють, овиявлюють колективне позасвідоме (неусвідомлене), виступаючи спресованими мовними етнокодами, що при дешифруванні проходять процес креативного відтворення закладеної культурологічної інформації: трансформації мови культури на індивідуально-авторське художнє мовлення; будучи складовими механізми адаптації в художньому тексті та в соціумі, міфологеми відтворюють комплементарні парадигми, відображають прецедентні смисли й моделюють нові, унікальні характеристики, що складають особливість ідіостилу автора. (Це підтверджується й самим означенням архетипів Карла Густава Юнга як своєрідних схем, «фантастичних прообразів, котрі в символічній формі відображають біосоціально оформлений культурний досвід людського роду» [цитата за виданням: Іонов 1996:10], чи, за метафоричним визначенням ученого, носіїв «сйава, або квазісвідомості» [Юнг 2014:38], адже архетипи, являючи собою незмінну структуру психічного світу, що впливає на свідомість, не потребують віри, а лише інтуїції й певного мудрого благоговіння [Юнг 2014:67, 279]). Характеристики образів, з якими у своїй практиці стикався Карл Густав Юнг (як-от: хаотична розмаїтість і порядок; дуальність; опозиція світла й півми, верхнього й нижнього, правого

й лівого; з'єднання протилежностей у третьому; кватерність (квадрат, хрест); обертання (кругове, сферичне), центрування й розташування вздовж радіуса тощо [Юнг 2014:47–48]), є повторюваними, а відтак — комбінаціями моделей, що не потребують тлумачення, адже вони описують власний зміст [Юнг 2014:49], тобто становлять «стани колективного позасвідомого, що діють як регулятори і стимулятори творчої активності-фантазії» [Юнг 2014:49].

Термінологічну невизначеність і багатовекторність інтерпретації міфу/міфологеми/архетипу* можна пояснити тим, що, зберігаючись протягом тисячоліть, вони постійно вимагають нових тлумачень [Jung:8]: «архетип є посудиною, яку ніколи не можна ні спорожнити, ні наповнити. Сам по собі він існує лише потенційно, і, набуваючи вигляду якоїсь матерії, він уже не те, чим був перед цим» [Jung:8]. Про генетичний зв'язок міфу й підсвідомості/архетипів розмірковує Ігор Зварич: «тіло міфу, власне, й конструюється, породжується, коло за колом, з інваріантних словесних смислових структур, і це є єдино адекватним способом словесної “розмітки” світу» [Зварич 2005:7]. Універсальні архетипні схеми/елементи, на рівні свідомості набуваючи певного конкретного змісту, стають його інваріантами. У сучасній філології інваріант розуміється як стала величина, що об'єднує явища при будь-яких їхніх трансформаціях і таким чином засвідчує спорідненість між ними. Власне інваріант, наголошує Ігор Зварич, визначається сукупністю цих перетворень/трансформацій, дозволяючи окреслити синхронну схему — наприклад, архетипну модель. Так, учений пояснює, що «всі традиційні сюжети з есхатологічною проблематикою потопу пов'язані з архетипом світових вод», а «в основі кожного сюжету лежить архетип, який, реалізуючись у ньому, стає інваріантом по відношенню до всіх інших сюжетних реалізацій» [Зварич 2005:9, 16]. Саме теорія традиційних сюжетів лежить в основі нашої концепції міфологічних сценаріїв. Останні можна уявити багатоплановою структурою з міфологемно спресованими традиційними сюжетами, образами й мотивами, що підпорядковуються певній функції-ролі: зберігати в собі сценарний

* Інтерпретація архетипу, міфу має бути, на переконання Карла Густава Юнга, такою, «щоб функціональна значимість архетипу залишалася незацепленою і при цьому гарантувався адекватний і виразний зв'язок між свідомістю і архетипами. Адже архетип є елементом нашої психічної структури <...> Він репрезентує або уособлює певні інстинктивні відомості про темну, примітивну душу — реальне, але невидиме коріння свідомості» [Юнг 2014:211].

код, постійно семантично автогенеруючись і відтворюючи гени прецедентних парадигм.

Виринання підсвідомого (чи позасвідомого) на поверхню передбачає, наприклад, у модерністському дискурсі, за словами Тамари Гундорової, образні зміщення та «концентрацію образности, що виникає на основі вклинювання образів зі сфери підсвідомого в структуру висловлювання. При цьому суб'єкт артикулює свої думки і проговорює ключові символічні слова, які прояснюють темну символічну тьму несвідомого» [Гундорова 2009:257], а в постмодерністському дискурсі, як зауважує Ярослав Поліщук, — «нескінченність ігрових ситуацій» [Поліщук 1998:21]. Тамара Гундорова зазначає, що, скажімо, поезія угруповання «Молода муза» вибудовує дискурс на окремих символічних знаках-симптомах (дитя, лоно, мати) та знаках-сигналах, котрі відсилають до першохаосу: низу, безодні, морських глибин. Так семіотично означається в поетичному дискурсі «задоволення, що його ще на до-Едиповому етапі забезпечувала нероздільність матері й дитини, як стверджує Юлія Кристева» [Гундорова 2009:257].

У психоаналітичній символістській теорії Жака Лакана несвідоме розуміється як процес означування й витлумачується вченим крізь призму сновидінь, адже однією з форм неусвідомленого є сни. Сновидіння, за Лаканом, структурно релевантні тексту, а сон розглядається як форма письма. Мову сновидінь Жак Лакан прочитує подібно до поетичного тексту, в якому синтаксичні зміщення та семантичні згущення моделюють оніричний дискурс. Лінгвопсихоаналітичні паралелі найбільше прослідковуються в граматиці мови сновидінь і поетичної мови, здебільшого за допомогою метафоричних та метонімічних операцій. Зигмунд Фройд тлумачив символіку сновидінь дещо звужено: через сексуальну семантику (про що писав і його учень — Карл Густав Юнг). Розуміючи несвідоме як таке, що символічно відображає сексуальні об'єкти і стосунки [Фройд 2009], Фройд нехтував семіотичною його природою [див. : Фройд 2015:78–242] (це пізніше розвине Юнг). Сни, сягаючи глибин неусвідомленого, реалізують, за Юнгом, його прогностичну функцію: розписують програму майбуття: як індивідуального, так і колективного. Образи сновидінь означаються в символічних формах передбачень, пророцтв, адже сфера несвідомого є прихистком і минулого (колективної пам'яті про прожите), і майбутнього (колективної пам'яті про прийдешнє). Тому літературний твір, у якому актуалізується онірична модель, утверджує юнгіанську тезу про те, що в художньому тексті акумулюється досвід індивідуального й колективного

неусвідомленого. Глибини* психіки — аморфні, темні, позачасові, тому для їх вираження необхідні помічники. У ролі останніх виступають міфологічні образи, що можуть приборкати норовливий, бурхливий, безобразний, безсловесний хаос. Окрім того, творчий процес розглядається Юнгом як живий, однак невидимий імплантат людської психіки, що зароджується, розвивається в якості готового творчого продукту. Тому в аналітичній психології його назвали автономним комплексом (адже з'являється і зникає він коли йому заманеться, незалежно від свідомості).

Міфо-символічний вектор розгортає міф у символічній парадигмі: як одну із символічних форм, систем, наповнених трансценденцією. Міфологія являє собою певну замкнену символічну систему, де взаємозалежність означників великою мірою впливає на співвідношення образу й денотата [Мелетинский 1995:171]. За Юнгом, символ, народжуючись у сфері неусвідомленого, виступає посередником між ідеєю (втіленою в архетипному образі) і «новим живим її переживанням (почуттям)» [Зборовська 2003:157] і виконує трансцендентну функцію. Ніла Зборовська пояснює її образно: «складна природа символу, який, з одного боку, наділений "душею", а з іншого — "вагітний" смыслом, полягає в тому, що він оживлює, воскрешає архетип. <...> Символ живе доти, доки він є найкращим вираженням чогось передбачуваного, але ще не пізаного, тобто поки він "вагітний" смыслом і ще не розщепився на протилежності» [Зборовська 2003:157, 159]. Карл Густав Юнг розумів художній твір як трискладову ємність: вияв свідомого Я митця, його Его; індивідуального несвідомого (комплексів) і колективного несвідомого (архетипів). У ньому відбуваються постійні взаємообіг і, так би мовити, переливання енергії: космічної, генетичної, первинної, архетипної й особистісної, причому архетип виконує роль рятівника й трансформера: архетип, писав Юнг у «Про відношення аналітичної психології до поезії...», трансмутує нашу особисту долю в долю людства, пробуджуючи в нас благодатні, рятівні сили, які завжди допомагали людству пережити найдовшу ніч [Юнг:28].

Показово розгорнутим є визначення-«заперечення» міфу представника російської філософської школи — Олексія Лосева (міф не є вигадкою чи фікцією, не є ідеальним буттям, не є науковим

* Юнгіанське колективне позасвідоме, що зорієнтоване вгору («аби розгадати природу трансцендентного»), Марко Роберт Стех протиставляє альтернативному шляху — руху «"униз", через природу та призму чуттів, у глибину, в символічний "ліс" виміру <...>, де "я" зустрічає позаособисте (божественне) "Ти"» [Стех 2002:17].

чи метафізичним конструктором, не є ні схемою, ні алегорією, не є поетичним твором тощо), в кінці якого все ж з'являється твердження: міф — це особистісна форма, завжди символ, завжди диво [Лосев 2001]. Ернст Кассирер у праці «Філософія символічних форм» наголошував саме на символічній природі міфу, який є однією із символічних форм культури [Кассирер 2001]. Суголосною з кассирерською є думка Григорія Грабовича, згідно з якою міф, виконуючи функцію передачі сакрального знання, відтак — приховуючи в собі символічний код, розуміється як «багатолінійна оповідь, з якої складається послідовна й замкнута символічна система» [Грабович 1991:53; див. також: 36–53]. А от Броніслав Малиновський, не визнаючи символічність міфу, розумів його «живою реальністю»: міф відображає, підкріплює, кодифікує віру, виправдовує і втілює в життя моральні принципи, підтверджує дієвість обряду і вміщує в собі практичні правила, що скеровують людину, — тобто є суттєвою складовою людської цивілізації, є активною, дієвою силою, а не казкою [див. про це докладніше: Малиновський 1998: 99–108]. Заперечує розуміння міфу як символу і Сергій Телегін, відлунюючи концепцію Ольги Фрейденберг, згідно з якою міф не можна інтерпретувати ні як символ, ні як алегорію, він «не здатний виражати нічого, крім самого себе» [Фрейденберг 1998:38]. Свою думку Сергій Телегін обґрунтовує тим, що образи міфу сприймаються буквально, в той час як символи втілюють абстрактні поняття, тому міфи — старші за символи. На переконання вченого, художній текст генетично походить від міфу: «Література є специфічним сучасним відображенням міфосвідомості і втіленням міфу» [Телегін 2008:4]. Сутнісну багатоплановість цього поняття пропонує Дж. Ф. Бірлайн: «Міф — це щось постійне і незмінне для всіх людей в усі часи <...> це сукупний спадок спогадів наших пращурів, що передавалися з покоління в покоління. Міфи навіть можуть входити в структуру нашої підсвідомості; не виключено, що вони закодовані в наших генах. <...> Міф — це нитка, що з'єднує воедино минуле, теперішнє і майбутнє. Міф — це унікальна мова, яка описує реалії, що лежать поза нашими п'ятьма органами відчуттів. Він заповнює прірву між образами підсвідомості і мовою свідомої логіки. Міф — це “склейка”, що формує цілісні спільноти людей. Він являє собою основу самовизначення спільнот. Міф — це сутнісно необхідний елемент усіх моральних законів. Основа моральних кодексів завжди виводилася з міфології і релігії. Міф — це комплекс вірувань, що надають життю сенсу. Міф допомагає людям і суспільствам гідно й адекватно пристосуватися до свого оточення» [Бірлайн:14–15].

Міфо-когнітивний вектор розкриває *міф як глибинну структуру-модель*. Міф і мова, будучи рівноправними системами, вивчаються за допомогою моделей. Якщо у мові це зокрема граматичні моделі, то інтеграцію концептуальної моделі світу з мовною можна інтерпретувати за допомогою інформаційних моделей, розуміння яких пов'язують із поняттям глибинних структур (Зелліг Харріс, Ноам Хомський та ін.). Про ретрансляційну функцію відкритих систем, до яких належать і семіотичні структури мова й міф, пише канадський учений Маршалл Мак-Люен у книзі «Галактика Гутенберга» [Мак-Люен 2015:18]. Передаючи досвід людства з однієї форми в іншу, ці системи створюють простір спільного знання. В якості моделюючих конструктів когнітивісти пропонують такі структури, як фрейми (Марвін Мінський [Минский 1988], Чарльз Філлмор [Филлмор 1988:61–65]). А. Заморева виокремлює два види образів-фреймів для загальної оцінки: статичні фрейми (певний набір знань про певний об'єкт дійсності) і динамічні (сценарії), що дають уявлення про стереотипні ситуації [Заморева 2009:32]. За визначенням Валерія Дем'янка, фрейм — це одиниця знань, організована навколо якогось поняття задля нашого розуміння світу в цілому й уявлення стереотипної ситуації зокрема [Кубрякова, Демьянков 1996:188]. Анатолій Чудинов у монографії «Метафорична мозаїка у сучасній політичній комунікації» [Чудинов 2003] зауважує, що для опису моделі однаково «важливий склад фреймів як у сфері-джерелі, так і у сфері-магніті. Почасти система фреймів постає як певний когнітивний динамічний сценарій, що відображає уявлення про типову послідовність розгортання моделі» [Чудинов 2003]. Учений виокремлює типові слоти кожного фрейму — його складники, що конкретизують якусь частину фрейму, якийсь його аспект [див. приклади: Чудинов 2003]. Як зауважує Олена Кубрякова, уявлення про смисли, якими оперує людина в процесі мислення і які відображаються у вигляді певних квантів знання, вміщуються в концепті [Кубрякова, Демьянков 1996:90]. Концепт, на відміну від слова, — це одиниця свідомості, ментального лексикону. Сукупність неізолюваних, взаємозв'язаних концептів, занурених у домени [Рахилина 1998:3], складає концептуальну систему, концептосферу. Леонард Талмі [Талми 1999] вказував, що всередині одного й того ж фрейму (події) або сцени певна частина зазвичай переміщується на перший план. Виокремленість певного аспекта ситуації, а значить — визнання пріоритетності цього фрагмента інформації в порівнянні з іншими, призводить до вибору засобу його кодування [Бергельсон, Кибрик 1981:343–355].

Моделюючими конструктами вважаються також сценарії (Рональд Лангаккер [Лангаккер 1992], Уолес Чейф [Чейф 1982], Тьон Адріанус ван Дейк [ван Дейк 1989]); ментальні моделі Філіпа Джонсона-Лерда [Джонсон-Лерд 1988]; ідеалізовані когнітивні моделі (Джордж Лакофф [Лакофф 1981]); образні схеми (image-schema) [Лакофф 1981] (Джордж Лакофф розробив поняття образної схеми, розглянув найважливіші типи схем: місткість, частина — ціле, шлях, зв'язок тощо, їхні мовні відповідники [Лакофф 1981; 1988]); концептуальна метафора [Лакофф 1990]. Так, Наталія Мішанкіна, услід за Зоєю Резановою [Резанова 2007:18–29], вважає, що саме на метафорі ґрунтується новий цілісний ментальний простір, який є цілісною моделлю фрагмента дійсності, саме метафора вибудовує певну картину світу, що включає не лише декларативні моделі, але й процедурні (сценарні фрейми) [Мишанкіна 2008:20]. Таке привілейоване становище метафори пояснюється тим, що, базуючись на простих моделях, вона «поєднує в собі фреймові структури, кінестетичні образ-схеми, гештальти» [Мишанкіна 2008:20].

У межах лінгвокультурології виокремлюють такі сегменти-конструкти інформаційного поля, як культурний скрипт і кластер. Кластери утворюються шляхом поєднання елементів у єдину систему зі складними внутрішніми зв'язками. Олександр Хроленко для розкриття сутності концептів пропонує використовувати метод кластерного аналізу, що передбачає опис усіх складників кластеру й актуальних зв'язків між ними та з іншими словами, які складають один фрагмент картини світу [Хроленко 2004:164]. Культурний скрипт — це «констатація — виражена більшою частиною або повністю за допомогою неетноцентричної метамови семантичних примітивів, — якогось відношення, оцінки або думки, що, ймовірно, є загально відомими чи спільними для людей певної мовної спільноти» [Вежбицька 1999]. Методика культурних скриптів, побудована на теорії семантичних примітивів Анни Вежбицької [Вежбицька 1996; Вежбицька 1999], базується на ідеї, що «всю множинність значень можна звести до списку найбільш простих, з мисленнєвої точки зору, семантичних “атомів”», і підтверджується даними психології стосовно довготривалої пам'яті, серед видів якої є епізодична, що «зберігає інформацію про цілісні події — завжди взаємопов'язані і завжди — автобіографічні» [Голота 2012:368].

Міфо-етнопрагматичний вектор (представлений працями міфологічної школи: Георгій Булашев, Яків Головацький, Володимир Гнатюк, Філарет Колесса, Микола Костомаров, Василь Милорадович,

Іван Нечуй-Левицький, Микола Сумцов, Анатолій Свидницький, Іван Франко, Ізмаїл Срезневський, Володимир Шухевич та ін.) презентує *міф в етноцентристському ключі, в якому текст і слово* розуміються як актуалізатори такої «пам'яті»*. Міфи, складаючи основу культури народу, слугують основним засобом організації й збереження культурного й мисленнєвого спадку нації [Базылев 1994:136; див. також: Жулинський 2010:339] і «певною відправною точкою, порогом смислу» [Поліщук 1998:26] для слова-образу, що не втрачає свого генетичного зв'язку із цим культурним кодом. Тому *міфи уявляються не лише системою, що впорядковує, консервує, організовує, а й актуальними інтенційними програмами* [див. також: Базылев 1994:136], *зокрема етнопрограмами*.

Для української поліетнічної традиції характерне міфологічне зрощення культурних традицій: християнської системи віри, біблійних сюжетів з давньоукраїнською, поганською, міфологією*, у результаті чого спостерігається, за висловом Миколи Жулинського, «семантичне «прищеплення» етнічної культури до «світового міфологічного ряду» [Жулинський 2010:228–229, 233, 310].

Архаїчний, священний міф присутній у сучасному світі в якості ритуального дійства, перевтілення, переодягання в міфологічного персонажа — так вважає український літературознавець Семен Абрамович [Абрамович 2011:18]. Універсальне поєднання усього з усім — одна з найважливіших ознак сакрального, архаїчного міфу. Як зазначає Михайло Смирнов, архаїчний міф відповідає тому стану свідомості, в якому немає фіксованої різниці між реальним та ідеальним/вигада-ним, адже вигадка невіддільна від справжньої події; притаманне йому узагальнення дійсності виражається в чуттєво-конкретних образах і передбачає безпосередню взаємодію людини з цими образами; міф переживається давньою людиною як дійсність, а освоєння навколишнього світу відбувається ніби крізь призму міфологічних уявлень і стає тому миттю міфотворчості [Смирнов 2000:23–24]. Михайло Смирнов виокремлює архаїчний, релігійний та нерелігійний типи міфотворчості.

* Напрочуд цікавими є метафоричні дефініції Григорія Гачева, які він пропонує у своїх «національних образах світу»: мова — «це портативний космос: у ньому матерія втончилася в дух, але дух все ще матеріальний — звучить» [Гачев 2003:250].

** Михайло Наенко, розглядаючи найдавніші форми творчості в розвідці «Від джерел до джерел», протиставляє язичництво й християнство за принципом раціо (розум) — емоціо («Християнство акцентувало на душевній, сердечній домінанті» [Наенко 2013:74]).

Перші два — сакралізовані за своєю суттю. В архаїці міфологія є універсальною формою свідомості, в релігії ж превалює догма, віра в істинність, що передбачає беззаперечне сприйняття міфологічного сюжету [Смирнов 2000:26]. Однак, як зауважує дослідник, входячи в структуру віровчення, релігійний міф втрачає гнучкість і багатоваріативність оповіді, які ще притаманні архаїчній міфології [Смирнов 2000:26]. Та навіть у сучасних формах міфотворчості (соціальній, політичній міфології) міф залишається простором, де відбувається ідентифікація людини з навколишнім світом [Смирнов 2000:28]. Звичайно, наповненість міфологічного простору «ілюзіями, безапеляційними й такими ж безпідставними претензіями на істину» [Смирнов 2000:30] робить його незахищеним, вразливим. Полемічною в цьому контексті видається позиція Семена Абрамовича: дослідник біблійного дискурсу, а саме ролі й місця Біблії у формуванні сакрального простору європейської мистецької культури, протиставляє Біблію (той самий релігійний тип міфотворчості, за Михайлом Смирновим) міфології: «<...> якраз Біблії належить честь відвернення свідомості людей від міфологічних конструкцій і спрямування їх у сферу реального життя, яке розуміється як найвища й неповторна цінність <...> християнська культура й почалася з моменту вивільнення особистості від полісної, колективної свідомості, властивої людині античного суспільства» [Абрамович 2011:6, 8]. Отже, постає питання біблійної складової міфології: за С. Абрамовичем, міф і Біблія — два полюси, однак, на наше переконання, саме наявність поліспекторних образів-символів (як-от яблуко, півень, хліб, вино, сад та багато інших) та апелювання до архетипів і забезпечують міфологічність біблійної парадигми. Підтвердженням цього є великий арсенал біблійної складової в структурі міфологеми [див. зокрема: Библийская энциклопедия 1991; Адамчик 2006; Шейнина 2006; Славянские древности 1995;1999].

Культурні скрипти вивчаються в межах етнопрагматики як своєрідна установка, алгоритм, що формує стереотипні способи взаємодії людей у тому чи іншому суспільстві. Тому культурні скрипти актуалізують етнічні стереотипи, здатні авторегенеруватися й перетворюватися на джерело суспільної психології (одне з найважливіших, але не завжди віднайдене й усвідомлюване). Саме «прихована пам'ять», маючи здатність моделювати й відтворювати смисли, характеризується безліччю відмінностей і «однорідністю проявів» (Апресян) [цит. за виданням: Самигуллина 2009:111]. Анна Вежбицька, описуючи культурні парадигми, експліцитно представлені у вигляді культурних сценаріїв, виокремлює невеликий набір лексичних універсалій та універсальних

синтаксичних моделей, названий природною семантичною метамовою (ПСМ). ПСМ — це своєрідний культурний код чи культурна транскрипція, що допомагає описати зокрема підсвідомі аспекти культури суспільства [Вежбицкая 1999:683–684]. Міфологічний код дешифрується саме в контексті етнічної культури.

Етнокультурні стереотипи (які називають ще «інтертекстуальними конструктами», успадкованими від попередньої культурної традиції*, що «повністю затіняють безпосереднє сприймання дійсності» [Будний, Ільницький 2008:360], спрощеними, однобічними, карикатурними уявленнями одного народу про інший [Брацка 2013:177], «своєрідними абрєвіатурами, ущільненою формою, резюме, емблематичним вираженням культури, ідеологічної та культурної системи» [Пажо 2011:404], «формою генерації окремих явищ, що уніфікують уявлення про етнічні та суспільні групи» [Хорєв 2011:65]) за відповідних умов впливають на масову свідомість. Етнокультурні стереотипи використовуються літературою для побудови етнообразу. Однак варто розрізнити ці два поняття. Як зазначає Марія Брацка, стереотипи є набагато простішими за етнообрази, перш за все сприйняттям: звичним, стійким, сформованим на рівні побутового мислення, в той час як етнообрази — це складова літературного тексту, що сприймається й інтерпретується контекстуально [Брацка 2013:176–177], як уособлення всієї нації, як «елемент, що імплікує не лише певні індивідуальні риси портрету, характеру, світогляду персонажа, а насамперед його етнічні або національні риси, представлені як визначальні у мотивації дій героя та типові для цілого його народу» [Брацка 2009:69]. Етнічний стереотип, припускає дослідниця, можна звести до опозиції свого — чужого, причому денотатом такого стереотипу виступатиме не цілісна етнічна група, а «модель, закодована у свідомості колективу, який виражає цей стереотип» [Брацка 2009:77].

Однак зовсім не йдеться про ототожнення понять «міф» та «стереотип». Навпаки, дослідники їх диференціюють, адже обидва різняться механізмами творення і метою: якщо стереотип покликаний відтворити вже готові смисли, то міф використовує принципи первинного мислення, щоб створювати сенси. Матеріальні носії міфічного повідомлення (у числі яких і реклама) використовують саме маніпуляційні можливості моделюючої семіотичної системи, що актуалізує домінанти

* Про функціональність культурних стереотипів «в ситуації, коли потрібно узаконити колоніальне узалежнення» див. в дослідженні Юрка Прохаська «Можлива історія «Галицької літератури»» [Прохасько 2010:10].

ціннісних орієнтацій суспільства [див. про це, наприклад: Хавкіна 2010]. «Мова опредмечує ідеологічну сітку <...>, яку та чи інша соціальна група розміщує між індивідом і дійсністю; вона примушує його мислити і діяти у певних категоріях, помічати й оцінювати лише ті аспекти дійсності, які ця сітка задає як значні» [Базылев 1994:183]. Так, етнокультурні стереотипи, що матеріалізуються в джерелах масового впливу, контролюють як дозованість інформації, що отримується в процесі розгортання в соціумі певного міфу, так і семантично-прагматичні парадигми слова й тексту.

У міфо-культурологічному векторі відбувається (ре)міфологізація сучасної культури й мистецтва. Одним із провідників міфологічних уявлень можна вважати мистецтво. Чим є мистецтво (зокрема живопис): «анахронізмом міфу», «інструментом структурування», «імітацією міфу», «воскреслим міфом» — відповідь на це питання намагається знайти С. Батракова, аналізуючи взаємозв'язки сучасного живопису ХХ століття з міфом, які свідчать, що процес позбавлення чарів міфу в епоху науково-технічного прогресу все ж не відбувається (Макс Вебер запропонував термін, який можемо перекласти як «знечарівлення») [див. монографію Світлани Батракової 2002]. Досліджуючи роль архаїчного міфу в живописі, Світлана Батракова пояснює повернення людини до міфу бажанням зануритися в стихію нерозімкненого дифузного сприйняття, перехитрити час, відійти від тиранії розуму — тобто втекти від дійсності, точніше, від нерозв'язаних проблем і ввірватися до незвіданих горизонтів [Батракова 2002:4–5]. Мистецтвознавець називає таке повернення переходом з, умовно кажучи, «картезіанської» моделі (з її опертям на диктатуру розуму й логіку залежності від авторитетів, правил тощо) до «синергійної» моделі (що відрізняється відкритим динамізмом, непередбачуваністю, випадковістю, варіативністю і т.і.) [Батракова 2002:6–7]. Світлана Батракова робить спробу відповісти на, здавалося б, риторичне питання: «Міф — осмислення реальності і міф — жива реальність, міф означає щось і міф просто “є” — де істина?» [Батракова 2002:9].

Отже, бачимо, що міф сьогодні стає **інтердисциплінарною платформою, теоретичною парадигмою** комплексних досліджень в царині гуманітаристики, про що свідчить незліченна кількість і сучасних наукових філологічних розвідок. Так, у дзеркалі міфу розглядаються, зокрема, літературознавчі проблеми жанротворення (Олена Бондарева, Георгій Гачев, Марія Грабар-Пассек, Ігор Зварич, Анатолій Нямцу, Леонід Пінський, Ярослав Поліщук, Наталія Слухай, Борис Шалагінов та багато ін.), стильові (як стиль епохи/літературного напрямку)

й ідіостильові особливості художніх творів. Так, у фокусі міфу досліджуються як макротекст (творчість у цілому), так і текст певного письменника.

Не в змозі охопити всі дисертаційні дослідження останніх років, значимо хоча б деякі.

Міфологічна парадигма описується поряд з історичною й пригодною як жанротворча в романі Спиридона Черкасенка «Пригоди молодого лицаря. Роман з козацьких часів» (дисертація [Дяченко 2001]). Важко погодитися з тезою автора дисертації Світланою Дяченко стосовно того, що міфологізування переважно не створює глобальну модель, а виступає радше стильовим прийомом. Згідно з нашою гіпотезою, міф — у формі міфологічного сценарію — власне, і є моделлю, якій підпорядковуються текстові структури: образні, смислові, мотивні тощо); досліджується феномен національного міфу крізь призму творчості поетів Празької школи (послугуючись методами архетипного, герменевтичного, постколоніального аналізу, Оксана Кривчикова розглядає двокомпонентну структуру національного міфу: міфологічну й історичну, розгорнуту в часопросторових площинах текстів пражан через міфологеми, зокрема етнічні, процес трансформації національного міфу: перехід до антропологічної й філософської проблематики, деструкцію, заперечення тощо [Кривчикова 2002]); роль міфологічних компонентів (як-от міфологічних образів античності, легендарних та біблійних образів) у творенні жанру художньої біографії [Акіншина 2005]).

Олена Бондарева у монографії «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання» визначає специфіку драматургічного прочитання міфу, що полягає в актуалізації не проєкційних, а рецепційних ознак міфу: компенсуючи «досвід нестачі» [Бондарева 2006:41], міфи в драматичному творі не так відтворюються чи модифікуються, як продукуються, наділяючись наративними функціями й виступаючи в різних «амплуа»: як статусний наратив і модель для наслідування, як поведінкова парадигма, як універсальний культурний код, як сюжетна матриця й матеріал художньої гри, як продуктивна ілюзія та сучасна форма масової свідомості, як естетичний «рентген», як авторський формально-семантичний конструкт, як «антизнаковий» проєкт, як жанромодулятивний дискурс драми, як образ міфу [Бондарева 2006:42–52]. Усі ці міфологічні проєкції свідчать про збагачення сучасного театру міфологічними наративами, сюжетними матрицями, комунікативними стратегіями, символічними формами, виступаючи «тотальною» драматургічною

практикою сьогодення» [Бондарева 2006:52] й впливаючи на жанрово-креативну практику сучасних українських драматургів.

Борис Шалагінов у монографії «"Фауст" Й.-В. Гете: містерія, міф, утопія: до проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст.» залучає категорію міфологічного до антропологічного виміру класичної літератури, а саме: до визначення жанрових особливостей містерії та утопії [Шалагінов 2002]. Учений зупиняється на гетівському розумінні міфу в дзеркалі неологізму й космізму: міф як універсальний рух людини до мети, до вершини власного існування, як образ єдності людини зі світом та із самою собою, як реальність, що знайшла відображення в множинності форм буття [Шалагінов 2002:141–142]. Автор ґрунтовного дослідження німецької літератури межі 18–19 століть подає основні відмінності міфу в європейському класицизмі та німецькій ідеалістичній естетиці на відтинках раціоналізму — ідеалізму, етизму — естетизму, жанрової однорідності — жанрового різноманіття, історизму — самодостатності, алегоризму — символізму тощо [Шалагінов 2002:144–145], досліджує поетику міфу у «Фаусті» Гете зокрема через образи хтонізму, типологічні образи персонажів твору [Шалагінов 2002:172–204].

Оксана Гальчук розпочинає свою монографію «"...Не минає міт!": Античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920–1930-х років» із трактування неоміфологізму, який розгортається в контексті українського модернізму через вектор інтерпретації творів античності «до конотації художніх смислів» [Гальчук 2012:13]. Античну художню традицію дослідниця осмислює одночасно і як «доцентрову», і як «відцентрову» площину, як певне «гравітаційне поле» спадкоємності (термін Ю. Султанова), в якому відбувається її «переплавлення»: переродження, реанімація; античний текст розуміє як «парадигму культури взагалі» (термін С. Аверинцева), як текст, що «апелує до духовно-ініціативного сприйняття його різними поколіннями» [Гальчук 2012:19], як «інтертекст світової і української літератури зокрема, реципіюючи і трансформуючи який, письменники створюють основу для перетворення власних творів на позначені інтертекстуальністю тексти» [Гальчук 2012:34–35], а саме поняття античної прецедентності описує як «динамічний конструкт, що реалізується в нескінченності варіантів, пронизує різні дискурси, впливаючи на всю світову культуру» [Гальчук 2012:22]. Саме у дзеркалі діалогу автор монографії робить спробу збагнути нові, сучасні виклики щодо проблеми інтерпретації: остання, за Оксаною Гальчук, розгортається в парадигмі «зворотного історизму», де «метод *imitatio vitae* (наслідування життя) доповнився

imitation veterum (наслідування старих зразків)» [Гальчук 2012:30]. Дослідниця стисло подає історію розвитку концепції вертикального контексту, обґрунтовуючи її значущість для вивчення давньої греко-римської літератури, адже саме соціально-історичний вертикальний контекст дозволяє письменникові не лише «створити “свій” образ античності, а й алюзивно моделює образ авторової сучасності, в якому синтезуються риси, властиві сучасному і минулому» [Гальчук 2012:39]. Філологічний же вертикальний контекст (проявлений у літературному творі різними способами актуалізації асоціативних ланцюгів із прецедентними текстами) слугує «для з'ясування специфіки різних інтерпретаційних особливостей античного тексту як на рівні індивідуального стилю, так і на рівні загальних тенденцій його засвоєння і трансформації» [Гальчук 2012:40]. У дзеркалі рецепції античного тексту авторка монографії виокремлює основні інтерпретаційні моделі поетичного осмислення «чужого» тексту у власному й античного — в українській поезії 20–30-х років XX століття, як-от: дифузна, символічна, неокласична, неоромантична [Гальчук 2012:41]. Звіряючись із науковою рецепцією «античності як інтертексту» [Гальчук 2012:42], Оксана Гальчук пропонує своє розуміння термінів «античний сюжет», «античний образ», «античні міфологічні мотиви» [Гальчук 2012:41–45]. Базовим комплексом мотивів науковець називає космологічний, до складу якого входять мотиви про походження світу, антропологічні та есхатологічні. Доповнюють цей комплекс (за рахунок транспортації нових значень) такі міфологічно-мотивні комплекси, як екзистенційний і естетичний. Оксана Гальчук детально зупиняється також на терміносполучці «українська античність», подаючи палітру існуючих дефініцій цього поняття, обґрунтовуючи власне тлумачення даного феномену й акцентуючи на «створенні національного варіанта античного тексту <...>, який разом із потужним духовним потенціалом християнства ідентифікує риси Європи як культурного регіону <...>» [Гальчук 2012:50–51]. Дослідниця окреслює етапи історії наукової рецепції української античності: від різнополюсних літературних дискусій 20-х років XX століття (у яких обґрунтовувалась ідея європеїзму та визначалися «культурно-естетичні орієнтири для новітньої української літератури» [Гальчук 2012:52]) — через критичне сприйняття античності як інтертексту, «поглинання літературної критики офіційною ідеологічно-міфологічною системою» [Гальчук 2012:53], наслідком чого стало переміщення «корпусу текстів з античною інтертекстуальністю на периферію літературного процесу» [Гальчук 2012:53], а з кінця 20-х років — «вилучення творів, позначених античним “слідом”, після фізичного

знищення та науково-критичної дискредитації її авторів» [Гальчук 2012:53], — до реконструкції знань про українську античність та до поліметодологічності її досліджень (остання пов'язана зокрема з актуалізацією з кінця ХХ століття досліджень у сфері міфопоетики). При цьому Оксана Гальчук обумовлює потребу дослідження української античності, зазначаючи, що «історія рецепції античності — це певною мірою й історія змінності поетичної картини світу, а також метаморфоз, яких зазнала психологія творчості від античності до сьогодення» [Гальчук 2012:55], а саме прочитання античності — це пошук людиною самої себе, ідеалу, шляху пізнання, «олюднення» дійсності. Дослідниця описує поетапність імплементації античної складової в художній текст: від використання «декоративно-міфологічної, номенклатурної сторони античності» — через функціональне призначення — до авторського творення міфу за античним зразком (що вважається «вершинним виявом освоєння античності» [Гальчук 2012:57]); зміну форм рецепції античності, яка характеризується зміщенням акцентів, руйнуванням традиційної семантики, переосмисленням домінант прецедентних концептів [Гальчук 2012:57–58]. Постмодерністське ж прочитання античних творів (обумовлене специфікою постмодерністського мислення) виявляє ігрові стратегії, ідея яких започатковується ще в античні часи, а культурологічний підхід допомагає побачити накладання античних та християнських підвалин у культурному полі українства [Гальчук 2012:58]. Генезу української античності Оксана Гальчук розглядає в дзеркалі синтезу давньохристиянської й античної координат, наслідування впливів, вищим проявом чого авторка визнає «акт ентелехії, коли дух античності виявляється суголосним темам і образам, які втілюють національну ідею» [Гальчук 2012:109; див. ширше: 59–109]. Класифікація моделей трансформації античного тексту обумовила структуру монографії. Так, другий розділ дослідження присвячено художній реалізації дифузної моделі на прикладі творчості Миколи Філянського і Володимира Кобилянського, третій — символістській моделі античної інтертекстуальності на прикладі творів Павла Тичини і Дмитра Загула. У контексті діалогу Дмитра Загула зі Сквородою Оксана Гальчук розкриває сутність «семіотизації третього ступеня» як одну з провідних рис української античності ХХ століття [Гальчук 2012:224]. У четвертому розділі монографії на прикладі поетів «п'ятірного грона» (Микола Зеров, Михайло Драй-Хмара, Максим Рильський, Павло Филипович, Освальд Бургардт) будується неокласична інтертекстуальна модель української античності. Визначаючи досить високий ступінь дослідженості теми античного інтертексту

у творах українських поетів 20–30-х років XX століття, Оксана Гальчук виокремлює в сучасних наукових розвідках ті «точки», що є вихідними для її власної інтерпретації: так, теза М. Ільницького про творчість зазначених поетів як «мистецьке явище перехідного періоду» розгортається в обґрунтоване твердження, що твори поетів ставали «перетином» інших текстів [Гальчук 2012:243]; спостереження Т. Іванюхи наштовхнули дослідницю на виокремлення «спільних для митців античності й українських неокласиків рис» [про них: Гальчук 2012:244]. Оригінальними концептуально й текстуально обґрунтованими є запропоновані дослідницею варіанти образу сучасного світу, осмислені неокласиками через античність: «реалістичний», «культурологічний» варіант поетичної проєкції сьогодення*, «альтернативний», «інший» світ, створення якого відбувається на макро- й мікрорівнях, таких як культурологічна парадигма та поліфункціональний мотив сну (рівень змісту); трансформація ідилії в елегію (рівень жанру); іронія ліричного героя (інтонаційний рівень) [Гальчук 2012:305]. Дослідниця аналізує оніричну систему у творах поетів-неокласиків, акцентуючи на філософській домінанті «моделювання образу світу як фікції» [Гальчук 2012:307]: сон стає для них «засобом утвердження ідеї гармонії світу <...>, поети відбивають потребу вийти поза окреслене коло трагізму, абстрагуватись від простору повсякденного» [Гальчук 2012:307; див. ширше: 307–310]. Слушною, на нашу думку, видається «оптимістично-песимістична» опозиція античної концепції часу християнській: якщо в християнстві «лінійне сприйняття часу» передбачає обов'язковість кінця і початку, то «ідея циклічності й безкінечності, відсутність есхатологічних сюжетів в античній міфології» проєктує оптимістичний погляд на світ. Саме такий синтез двох комплементарних парадигм в амбівалентному часопросторі історичної доби спостерігається у творчості Євгена Маланюка [Гальчук 2012:363–364]. Дослідниця аналізує інтертекстуальні «містки», за допомогою яких прецедентна античність входить у поезію Євгена Маланюка то заголовками, то епіграфами, то міфологемами, то «відзвуками» інших неоміфологічно осмислених творів: ремінісценціями сюжету, цитатами,

* зокрема, варіативна інтерпретація «образу-згустку загибелі Римської імперії», створеного як «символ унаочнення суперечностей сучасного світу і водночас його альтернатива» [Гальчук 2012:299] у поемі Юрія Клена «Попіл імперії»; «пунктирне відтворення» міфологічного сюжету про Адоніса й Афродіту й трансформація протообразів у символи, через які порушуються онтологічні, суспільні й філософські проблеми у віршах М. Рильського [Гальчук 2012:300–303].

мотивами, образами-символами тощо), на конкретних текстах розглядає експлікатеми інертекстуальності (серед яких — форми стилізації) через «мозаїчність мотивів, філігранність поетики» [Гальчук 2012:371], автохарактеристику ліричного героя, «алегорію поетикальних рядків як когорт гладіаторів» тощо) у творах з висловом-інтертекстом «Ave, Caesar, morituri te salutant». Дослідниця вдається до скрупульозного й глибокого аналізу такої структури, як «текст у тексті»: епіграфів, мотивів (наприклад, мотив тривалих мандрів Одиссея символізує буття на чужині та є метафорою сучасного світу у вірші «Присвятні строфи» [Гальчук 2012:374]; мотив ініціації, «пов'язаний із випробуваннями на вірність переконанням і відданість Батьківщині» [Гальчук 2012:375] у вірші «Так довго був дволикий і двоякий...» тощо). Переконливими є узагальнення стосовно образів-міфем, в яких відтворюється ідіотиліова, Маланюкова, комплементарна парадигма: образ Навсікаї — персоніфікованої України, в якому спостерігається «розростання семантики прецедентного персонажа <...> від традиційно-позитивного «ніжне почуття» до «спокуси чужиною» через зіставлення з Пенелопою і, врешті, до політизованого й національно маркованого образу «майбутня держава», що свідчить про «поетапну трансформацію античної міфемі <...> від образу-емблеми до концепту авторського історіософського міфу» [Гальчук 2012:375–376]. Аргументацією «злетів і спадів» (В. Моренець) українського модернізму обумовлено, пояснює авторка монографії, виокремлення й дослідження неоромантичної моделі трансформації античності (Розділ V), якій «властива внутрішня суперечливість, зумовлена складними стосунками модерністської й авангардистської систем» [Гальчук 2012:411]. Науковець наголошує на двох ключових виявах ранньомодерністської рецепції античності: трансформації міфологічного мотиву «золотого віку» й опрацюванні урбаністичної теми, що в ліриці неоромантиків зрілого періоду зазнають трансформації, відповідно перегукуючись з ідеологемою «світлого майбутнього» в тоталітарному міфі й заміщуючись мотивом «залізного віку» — проекцією «сучасної машинізованої цивілізації» [Гальчук 2012:413], а також набуваючи ознак «органічності та природного динамізму» й асимілюючись із «новонародженою політичною системою» [Гальчук 2012:413–414].

Семіотичний аналіз текстів Лесі Українки в монографії Світлани Кочерги здійснено з урахуванням культурних кодів — «множинності цитат, постулатів, концепцій, знань, міражу, зітканого з безлічі структур культурної інформації» [Кочерга 2015:8], під кутом яких текст розглядається одночасно і як каталог культури, її пам'ять, і як певна форма

реальності із замаскованою ідеологією, як невловимий слід інших текстів, прецедентних структур, розчинених у творі. Дослідниця у фокусі семіотики виокремлює певні значущі фрагменти текстів Лесі Українки, комбінація яких створює відносини контрдикиції, контрарності чи комплементарності в парадигматиці й синтагматиці [Кочерга 2015:9–15]. Культурний код Маршалл Мак-Люен трактує як «метод умовних думок, за допомогою яких <...> ми можемо <...> жити не як амфібії, у переділених і не схожих один на одного світах, а плюралістично, в багатьох світах і культурах одночасно» [Мак-Люен 2015:51].

Ярослав Поліщук у докторській дисертації «Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму», досліджуючи поетичний світ Лесі Українки у фокусі міфопоетичної критики, де міф виступає провідником в інтернаціональні світоглядні площини, виокремлює трансформовані сюжетно-тематичні й ритуально-магічні структури художніх текстів драматурга, що демонструють здебільшого модус реміфологізації. Дослідник розглядає міфологічне в різних площинах: як «архетипно-ініціативне (кшталтування героя), анагогічне (вироблення символічного культурного коду) та дискретне (творення візійних світів)» [Поліщук 2000], об'єднаних естетичними засадами раннього модернізму. Продуктивною для нашої гіпотези є теза Ярослава Поліщука про анагогічність міфологічних складників, що пов'язуються в «цілісний, нерозщеплюваний феномен» [Поліщук 2000], котра підтверджує феноменологічність міфологічного семіотичного конструкту.

Семіотизувати текст здатні міфологи. Про це йдеться зокрема в докторській дисертації «Пуританський дискурс в літературі американського романтизму» Тетяни Михед: «Зазвичай міфологемні кліше-металогізми (Жак Дюбуа) використовуються в текстовому просторі як інтенсифікатори смислу, власне, як фігури, що активно формують інтелектуальний сегмент читацької рецепції», (кон)текст же в цей час проявляє «власну міфогенність як генетичну властивість міфологізуючої літератури романтизму» [Михед 2007b:11]. Міфологема, консервуючи свою античну компоненту, а з нею й первинний «смисловий денотат», продукує нові семантичні значення — «розширює, обмежує, надає нових обертонів, нових звучань і нюансів Слову, маркуючи і появу, і втрату смислів» [Михед 2007b:11]. Тетяна Михед пояснює це здатністю античної компоненти зберігати «свій канонічний статус» у чужому тексті.

У неоміфологічній парадигмі українського модернізму розглядається і творчість Миколи Хвильового (дисертація Юрія Безхутрого

[Безхутрий 2003]). Автор дисертації аналізує зокрема індивідуально-авторський міф про художника-деміурга, котрий перебуває в ілюзорних світах, сповнених безнадії, безперспективності, утопії, амбівалентності, а також трансформований, деконструйований в «азіатський Ренесанс» хронотоп золотого віку, що свідчить про переплетення модерністських і постмодерністських інтенцій у творах українського модерніста. Валентин Халізев, розмірковуючи над проблемою взаємин «автор — читач» через призму герменевтично орієнтованого літературознавства, розуміє їх як діалог, співбесіду, зустріч, адже літературний твір для читача — це й вмістилище авторського світосприйняття, і певний стимулятор його (читача) «власної духовної ініціативи й енергії» [Халізев].

Об'єктом новітніх міфоцентристських досліджень є також етнолінгвістичні, концептуальні, поетикальні парадигми. Однією з провідних сьогодні є вітчизняна школа міфопоетики Наталії Слухай. Так, у дисертації «Міфопоетика та лінгвосеміотика асоціативів у російських чарівних казках» Наталія Антоненко пропонує цікаве й свіже авторське трактування основних принципів сакральної мови й міфологічних джерел чарівної казки, спектра сакральних ситуацій людини та соціуму, системи асоціативів у світлі лінгвоміфопоетики, психологічних асоціативів, їхніх маркерів та семантичних домінант тощо. Виокремлюючи низку проблемних питань у дослідженнях міфопоетичної мови, зокрема — як у міфі зберігаються найдавніші пласти смислів і образів, як структурується картина світу слов'ян та в який спосіб організується міфопростір, дослідниця доходить висновку щодо нерозривної тріади історії світу — соціуму — особистості, яку й овиявляють саме психологічні асоціативи, моделюючи, за визначенням авторки, ситуації їхньої сакральної історії. Авторка розглядає асоціати макрокосму до мікрокосму через призму теорії можливих світів, перетин яких, зазначає Наталія Антоненко, сприяє сакралізації тексту, а їхнє «розтягування» — утворенню пластів перетину можливого світу з реальним. Цікавим і науково виправданим вважаємо вивчення психологічних асоціативів у дзеркалі фреймової теорії, що допомагає «побачити ієрархію закладених смислів і мережу вербалізованих значень» [Антоненко 2014:6]. Другий розділ дисертації присвячено співвідношенню казки й міфу, виокремленню специфічних рис казкового часопростору, структури ситуації сакральної історії особистості, основних міфомоделей, якими представлені агентиви, локативи, темпоралі, атрибутиви, предикативи. Аналіз фольклорного матеріалу свідчить про домінування особистісної сакральної історії — віднайдено лише поодинокі приклади сакральної

історії соціуму. Однак це дає можливість Наталії Антоненко описати їхні спільні риси, серед яких — креолізація язичництва і християнства, закони партиципації та аналогії, тотожність макро- та мікрокосму, анімо-аніматичність, віра в безреферентність істот, конкретність та абстрактність [Антоненко 2014:8]. У третьому розділі детально досліджуються образи-медіатори, маркери реальності/ірреальності, можливості/неможливості, бінарність яких свідчить про двійсту парадигму східнослов'янського світосприйняття (проявом якого є народна казка). Автор скрупульозно описує групи маркерів (яких налічує 11), аналізує міфологеми-медіатори, темпоральні та просторові характеристики організації міфосвітів чарівної казки, образи-ізоморфи світового дерева, міфосон як медіальну амбівалентну міфологему, агентиви з точки зору норми/псевдонорми тощо, описує семантичні домінанти міфопоетичної картини світу: просторового, темпорального і предметного типів, аналізує основні семантичні принципи побудови російських чарівних казок, виокремлює вузлові значення — свідчення «глибокої сакралізації фольклорного тексту» [Антоненко 2014:11], розкриває амбівалентний прояв ключових міфологем. Структурацію та систематизацію моделей ізоморфних Світовому дереву образів у міфопоетичній парадигмі східнослов'янського етносу здійснює Медіна Єлісова в контексті вивчення мовно-образної парадигми художньої картини світу Бориса Пастернака [див. дисертацію: Єлісова 2006]. Амбівалентність, нескінченна семантична потенційність та універсальність символу Світового дерева свідчать про його інваріантність відносно образів, йому ізоморфних. У дисертації Медіни Єлісової представлено різноманітні міфологічні системи, що експлікують ізоморфи Світового дерева, розкрито механізм логіко-лінгвістичної подібності, що лежить в основі явища ізоморфізму. Цінними для нашого дослідження є спостереження автора розвідки щодо поліфункціональності універсального символу, а саме: його космогонічність, медіативність, регулятивність, циклічність, креативність тощо, — усе це уможливує, по-перше, розширення-розсіювання образу Світового дерева всіма зонами логіко-семіотичної вісі подібності, а по-друге, залучення великої кількості образів до повного або часткового функціонального ототожнення з універсальним символом. До того ж, як наголошує Медіна Єлісова, список ізоморфних образів відкритий, адже «усе відображується в усьому» [Єлісова 2006:43]. Подавши перелік образів-ізоморфів та вегетативних репрезентантів Світового дерева, дослідниця звужує культурологічне коло буття міфологеми й аналізує особливості її реалізації в міфопоетичній картині світу східних слов'ян. Серед особливостей виділяє домінування

рослинного коду й розмаїття форм репрезентації в ритуально-обрядовому, фольклорному, художньому просторах слов'янського полієтносу. Ігор Зварич визначає міф «постійною, незнищеною властивістю людського мислення» [Зварич 2005:7], безособова неусвідомлювана сутність якого реалізується в усвідомлюваній формі мистецтва слова [Зварич 2005:50], адже слово, на думку Миколи Жулинського, «володіє особливою магією пробудження міфопоетичного мислення, викликання з глибин пам'яті чутливих асоціацій, зримих в уяві образів, погаслих голосів...» [Жулинський 2010:275]**. Ігор Зварич, зауважуючи про незліченну кількість дефініцій міфу, неспроможність дослідників прийти до спільного знаменника, зупиняється на тому, що вирішальним є не визначення як таке, «а функціонування в статусі універсуму, поза яким не існує нічого...» [Зварич 2005:7]. Міф, який дає, підказує розгадку, сам виступає розгадкою людського буття, пов'язуючи найрізноманітніші його елементи в єдине смислове ціле. Саме тому сучасні вчені й говорять про створення міфології міфу; така міфологізація надає цьому дискретному явищу «континуальності, глибини, рефлексивного характеру, відкриває перед ним певні світоглядні обрії <...>» [Малахов 1998:79–80]. Це, на думку Віктора Малахова, дозволяє міфу зберігати своє онтологічне й натуралістичне підґрунтя й самовідтворюватися [Малахов 1998:80].

У дисертації Анни Ощепкової «Фольклорно-міфологічна традиція і проблеми еволюції ранньої творчості Андрея Белого» досліджується міфо-фольклорна концепція творчості російського символіста, що розумів міф не лише в містичному ключі (як світосприйняття), а як «мову»,

* Аза Тахо-Годі взагалі вводить поняття «міфомислення» [див., наприклад: Тахо-Годі, 1972:196]

** Бруно Шульц у листі до Олія Тувіма слово (а точніше — «ущелини й канали слова» [Шульц 2012:87]) називає провідником у міфологію — «в ту, яка під зовнішнім шаром шумує в нашій уяві, плутається в глибинах філогенезу, розгалужується в метафізичну ніч» [Шульц 2012:42]. Роздуми автора «Цинамонових крамниць» ще більше вербально отілеснюються в листі до Станіслава Ігнація Віткевича: художній твір для Бруно Шульца виступає «духовною генеалогією» [Шульц 2012:89], що «сягає тієї глибини, де він <родовід — Ю. В.> поринає в міфологію, губиться в міфологічній маячні. Я завжди відчував, що коріння індивідуального духу, вловлене достатньо далеко вглиб, губиться в якомусь міфічному маточнику. Це остаточне дно, поза яке вже годі вийти» [Шульц 2012:89]. Кожен митець, переконаний письменник, шукає свій «міфічний родовід» [Шульц 2012:90] — «прасхеми» та «історії», з яких і народжується літературний твір. В іншому листі Бруно Шульц згадує про «певний рецепт реальності», який пропонує світові література [Шульц 2012:88].

«шифр», що розкриває таємний сенс буття, як тип певної оповіді, нара-тивна основа якої сягає фольклорних глибин, а сам світ — як міф, «ле-генда, що твориться», як певний «універсальний текст», котрий втілює світовий космогонічний міф [Ощепкова 2008:3–5, 15, 25].

Живучість міфу в символах (а символ, зауважує Семен Абрамович, «це єдиний спосіб виразити сакральне*» [Абрамович 2011:47]), у так званій космічній та етнічній пам'яті підтверджується його архетипним підґрунтям, адже, як наголошував Карл-Густав Юнг, архе-типи зберігають генетичну пам'ять усього людства, є вродженими формальними схемами, фантастичними прообразами**, що в сим-волічній формі відображають біосоціально сформований культур-ний досвід людської спільноти [див. про це: Юнг 1994; Іонов 1996:10]. Своєрідними «концентратами загальнокультурної пам'яті» називає Анатолій Нямцу легендарно-міфологічні структури (у традиційній термінології — міфема), що характеризуються відносною стійкістю домінантних характеристик загалом і можливою зміною аксіологіч-них домінант зокрема, семантичною рухливістю, формально-змісто-вою гнучкістю, поліваріантністю функціонування, універсальністю, типовістю, загальнозначимістю, відкритістю, «широким подієво-семантичним трансформаційним діапазоном», «етичною імператив-ністю» тощо [Нямцу 2012:8, 16, 25; див. ширше: 9–29]. Традиційні сю-жети та образи, спроможні, за словами літературознавця, створювати певні «“програми” можливих дій індивідуума в тій чи іншій екзистен-ційній ситуації» [Нямцу 2012:13], стаючи своєрідними онтологічними й аксіологічними ревізорами: «з одного боку, — зазначає Анатолій Нямцу, — сучасні реалії допомагають глибше осмислити універсальні морально-психологічні проблеми загальнокультурних зразків; з ін-шого — позачасові колізії легендарно-міфологічних структур, накладені на конкретний національно-історичний матеріал, часто пропо-нують несподіване з точки зору повсякденної свідомості дослідження глибинних джерел сучасного духовного континууму» [Нямцу 2012:20]. Колективна пам'ять являє собою, за Ельжбетой Гавас, «конструкцію,

* божественне, священне (протиставлене профанному, секулярному, мирсько-му). Сакральне, за Емілем Дюркгеймом, не підпорядковане раціональному й чуттєвому, адже має трансцендентну природу, й відображає справжню — соціальну (а не егоїстич-ну) — сутність людського буття [Дюркгейм 1998:176-231].

** У науці поняття «архетип» і «прообраз» часто синонімізуються [див., наприклад: Абрамович 2011:57].

вигвір культури, комплекс символів, створений із них і, відповідно, через них виражений» [переклад мій* — Ю. В. : цит. за виданням: Kowal 2013:609]. Варто згадати з цього приводу теорію ноосфери в інтерпретації Мераба Мамардашвілі. Філософ запевняв, що сфера сакрального (об'єктивована в її артефактах) здатна підсилювати, екстатувати можливості звичайної людини і відкривати їй шлях до ноосфери — енергетично-інформаційної скарбниці людства [див. про це: Мамардашвили 1992:304–306].

1.1.2. «Міфологічна реверсія» сучасності: модус *profanum*'у

Сучасний соціум, переобтяжений соціальними, політичними, екологічними тощо проблемами, несе також тягар інформаційної ентропії: безкінечні потоки найрізноманітнішої інформації, символів, «картинок» створюють відчуття безперервної, неусвідомлюваної й неконтрольованої мінливості, а надмір зображень, своєю чергою, призводить до девальвації образів. Адже людині, котра ще не встигла досягнути один образ, уже пропонується інший [див. про це також: Цуладзе 2003:20–21]. Сьогоднішній профанний світ характеризується гіпертекстуальністю: надміром семіотичних систем (а значить — кодів сприйняття/дешифрування). Максим Розумний називає гіпертекстуальність «своєрідним злоякісним утворенням на тілі суспільної комунікації, що <...> призводить до дефіциту осмисленості (когнітивної недостатності)» [Розумний 2008:6]. Усе це — наслідок ентропійних процесів у світі, свідками яких ми всі є. Дослідники говорять про стрімке поширення симулякрів і симуляції в усіх сферах життя, про десакралізацію й «розпад меганаративів» [Розумний 2008:6]. У гіпертрофованому інформацією світі відбувається хибна реакція психіки: колективна свідомість проявляється в патологічних формах: заикленість, імітація, асиметричне (неадекватне) реагування тощо [див. про це зокрема: Розумний 2008:14–16]. Це спонукає соціум шукати регенеративних способів, здатних припинити саморуйнацію. Рух сучасної цивілізації скерований до рятівного цілителя, джерела-центру — міфологічного простору, здатного авторегенеруватися, а шлях до такого центру виглядає як заданий, а значить — правильний і священний (тому що рух до центру, хоча й пов'язаний із небезпеками й втратами, завжди сакралізований).

* В оригіналі: «Pamięć zbiorowa jako konstrukcja, twór kulturowy, zespół symboli stworzonych przez grupę i przez nią odpowiednio waloryzowanych» [Hałas 2007:87–88].

Так, стаючи одним із терапевтичних варіантів, міф усвідомлюється сьогодні не лише в сакральному модусі — як прецедентна константна модель культури, літератури, мистецтва, код і матриця універсуму, а й у профанному модусі — як дієва формула, програма-сценарій. Постійно актуальний і дієвий міф знаходиться «тут-і-тепер» як джерело безперервного впливу — усвідомленого й підсвідомого, корисного й шкідливого.

Що відбувається з колективним підсвідомим в ентропійному просторі — відповідь спробуємо віднайти, зазираючи у світ profanum'у через міфологічну призму.

У цьому контексті виникає декілька питань, пов'язаних із входженням міфу до соціального середовища: 1) соціумом сприймається весь міф чи той актуалізується фрагментарно? 2) якщо фрагментарно, то що є підставою для вибіркового сприйняття міфу? 3) де найбільше потребують міфу? 4) що відбувається із сакральним міфом, коли він потрапляє в профанний світ?

Відповіді на ці та інші запитання — у працях літературознавців, етнолінгвістів, лінгвокультурологів, етнопсихологів, соціологів, політологів тощо. У залежності від установки соціуму, що шукати в міфі: «справжній стан речей чи щось інше», — міф входить у світ відповідно або цілісно, або фрагментарно: у другому випадку соціум шукає в міфі певні знання, які він спроможний розрізнити, зчитати й сприйняти і яких потребує. Міфологічно мислять тоді й там, пояснює Володимир Базилев, де не можуть дискурсивно формулювати ту істину, котру уява настільки ж об'разно сприймає, як і висловлює [Базилев 1994:137]. Тому висунемо припущення, що міф, знайшовши своє місце в соціальній системі, релевантно відображає запити суспільства і його, так би мовити, рівень. При цьому міф проходить усі стадії адаптації в соціумі: він реконструюється, інкультивується, соціалізується в даній картині світу. І — головне — інтерпретується в тому ключі, котрий відповідає потребам суспільства, тобто міф, фрагментарно* введений у соціум, шукає свою нішу в ідеологічній системі. (Та й сама ідеологія, на переконання Юрія Шайгородського, «має досліджуватися як результат соціокультурної

* У «Мітологізації дійсності» Бруно Шульц зазначає, що сьогодні «ми маємо справу з фрагментами давніх і вічних історій, <...> наче варвари, будуємо наші домівки з уламків скульптур і статуй богів» [Шульц 2012:19]. Реміфологізація дійсності знаходить підтвердження в словах письменника про те, що сучасні ідеї й поняття як «далекі похідні від мітів і давніх оповідей», перетворені й перетвілені, «гравітують, тяжіють до сенсу» [Шульц 2012:19].

міфотворчості» [Шайгородський 2010:55].) Сергій Грабовський інтерпретує бартівське поняття ідеології як «сучасний метамовний міф, конотативну систему, що приписує об'єктам непрямі значення і соціалізує їх» [Грабовський 2015:9]. Як стверджує Ольга Губарова, сьогодні відбувається реверсивний процес: конотації вторинної семіотичної системи й денотати первинної міняються місцями. Ця реверсія призводить до того, що абстрактні смисли у свідомості людини починають сприйматися як ярлики-вказівки явищ і предметів навколишньої дійсності, набуваючи онтологічного статусу [Губарева]. Процес витіснення симулятивною системою символічної засвідчує декілька аспектів сучасної міфологізації: 1) натуралізацію й інтенціалізацію перетворення різноманітних ідей в об'єкти реального світу [див.: Губарева]; 2) зсув у свідомості людини: справжня дійсність підміняється ілюзорою картиною світу; 3) неспроможність ілюзорної статичної картини світу, що превалює над дійсністю, дати зв'язний та цілісний образ мінливої реальності.

Саме реверсивні зміни, що відбуваються внаслідок інформаційної революції, по-перше, уможливають та полегшують маніпуляційні процеси масовою свідомістю з боку тих, хто контролює ці процеси. Таку соціально-психологічну напружену атмосферу суспільства, інфікованого тривогою, підозрою, агресією й спровокованого фіктивними заохоченнями до панівних безмежних свобод та імпульсів [Казміренко 2003:192–193], описує у своїй статті В'ячеслав Казміренко «Особистісне прийняття відповідальності в політичному виборі»: змодельована ЗМІ віртуальна реальність, маніпулюючи свідомістю, думками, почуттями, створює сурогати духовних цінностей та етичних норм [Казміренко 2003:193]*. Тому міф можна вважати певним підґрунтям ілюзорної картини світу, створюваної маніпуляторами, котрі застосовують безліч механізмів функціонування такої віртуальної реальності. Про це пишуть політологи, соціологи, філософи, засвідчуючи небезпечність політичних міфологем [див., наприклад, Шайгородський 2008:126–136].

Вільна інтерпретація міфу в соціумі ілюструє комунікативну функцію міфу, здатного (як і слово) отримувати сенс і значення з тексту,

* Все частіше науковці порушують питання про патогенність, якою заражено сьогодні інформаційний простір. Так, відповідаючи на питання «Мати чи бути?», Еріх Фромм констатує, «що основи характеру, породжувані нашою соціально-економічною системою, нашим способом життя, є патогенними і, зрештою, формують хвору людину, а відтак і хворе суспільство» [Фромм 2014:20].

семантичне нарощування якого відбувається шляхом інтеграції нового з уже відомим, тобто в процесі інтерпретації [Базылев 1994:139].

Через міфи, що перебувають завжди поруч із нами, ховаючись у морці й очікуючи свого дива [Кассіер 2001:384], до нас повертається минуле, історія. Та й сама історія є, за словами Жана Бодріяра, «нашою втраченою референцією, нашим міфом <...> останнім великим міфом, пов'язаним із несвідомим. Це був міф, який правив за основу водночас для можливості “об’єктивного” чергування подій та причин і можливості наративної послідовності дискурсу» [Бодріяр 2004:65–66, 72; Філософія 1998]. Ретроспекція, на переконання Жана Бодріяра, руйнує, знищує пам’ять, моделюючи штучну пам’ять, що є небезпечнішою за саме забуття. Філософ аналізує один із видів такої ретроспекції: «холодний медіум» — телебачення, мета якого — «вловити штучне тепло від мертвої події, аби розігріти мертво тіло соціального» [Бодріяр 2004:75–77, див. також далі: 79–89, 117–127]*. Інший французький учений — історик П’єр Нора, — аналізуючи роль ЗМІ в історії, їх виробництво та метаморфози, говорить про дезорієнтацію суспільства, коли «безпосереднє» масштабно вводиться в історичне, а «пережите — у міфічне», при цьому «реальність передбачає, а уявне визначає» [Нора 2014:27]. Перекодування минулого, за словами Ярослава Поліщука, тягне за собою множинність інтерпретацій [див. про це: «Історія навспак» Ярослава Поліщука: Поліщук 2008:180–184]. Тілом цього минулого є безсвідоме, доступ до якого можливий за допомогою «машин культури», як називав міфи Мераб Мамардашвілі [Мамардашвили 2000:43]: «ми прориваємося до окремих “файлів”, що зберігають інформацію про наше минуле» [Цуладзе 2003:13]. Отже, міф захоплює внутрішній світ людини, програмує його, скеровує й поміщає в особливу, міфологічну, реальність. Вічні, сакральні міфи (які А. Цуладзе виділяє поряд із технологічними [див. про це: Цуладзе 2003:58–60]) практично неможливо знищити чи викоринити з ментальності народу/людини, бо вони базуються на архетипах. Їх можливо лише

* Цікавими є роздуми Жана Бодріяра стосовно кінематографа й телебачення: кінематограф «ще володіє <...> інтенсивним уявним, — тому що кінематограф є образом. Тобто не лише екраном і візуальною формою, а й міфом, річчю, яка ще має щось від копії, фантазму, дзеркала, марення тощо. Нічого з усього цього немає в телевізійній «картинці», яка не змушує про щось замислитися, яка магнетизує, яка сама по собі — лише екран, ба навіть ні: мініатюрний термінал, розташований насправді відразу у вашій голові; екран — це ви, і телебачення дивиться на вас — перетворює на транзистори всі ваші нейрони і прокручується як магнітна стрічка — стрічка, не образ» [Бодріяр 2004:78].

або актуалізувати, або, як розмірковує вчений, загнати назад у глибини підсвідомого, поставивши міцний засув [Цуладзе 2003:58].

Французький історик П'єр Нора інтерпретує пам'ять як четвертий етап часових змін: нині, на думку вченого, ми переживаємо «прихід минулого як пам'яті» [Нора 2014:65]. Стрімке входження нових технологій у сучасний світ призводить, із сумом констатує П'єр Нора, до радикальної метаморфози пам'яті: «Йдеться не про зв'язок із минулим або його включення в теперішнє, а, навпаки, про затухання на користь безпосередності в записі та відтворенні реальності, що перетворює її саму на ірреальне» [Нора 2014:73]. Настав час, за висловом ученого, «ідеології усе-пам'яті». І саме в цій «віртуальній спадщині» зберігаються міфологічні конструкти, які можна, знову ж таки послуговуючись метафорою видатного французького історика, назвати «спадщинневим панциром» [Нора 2014:74]. Обернене витлумачення понять історії й пам'яті яскраво втілюється в концепті «історії-пам'яті». П'єр Нора розшифровує його так: «<...> історія схоплюється пам'яттю, щоб, у свою чергу, створити основу нашої національної колективної пам'яті» [Нора 2014:125]. Сакральну природу і «майже тотожність» між нацією, пам'яттю й священним П'єр Нора пояснює консервуванням у терміні *memoria* значення святилища [Нора 2014:157]. Дослідник зосереджує свою увагу на так званіх *locus memoriae* (це є одночасно й колективна монографія, про яку згадує автор: семитомник «Місця пам'яті» (1984–1992)), тих точках кристалізації колективного спадку, в яких сконцентрувалась колективна пам'ять (прикладом «місць пам'яті» насичено другий і третій розділи книги «Теперішнє. Нація. Пам'ять»). «Місця пам'яті» апелюють до символічної системи й конструювання репрезентативної моделі, їхнє призначення — вивільнити пам'яттєвий вимір із матеріальних і нематеріальних об'єктів [Нора 2014:242], тобто історик, на нашу думку, ставить їх в один ряд із міфологемами, описуючи в абстрактних, символічних категоріях. Для окреслення символічних вимірів історик вводить термін «комеморація», що, вважаємо, є релевантним космічній чи генетичній пам'яті: «точки з'єднання символічної системи належності, видимий залишок минулого, який став невидимий, але ще більш живий від того, що несе в собі від померлого» [Нора 2014:250]. П'єр Нора також дає своє тлумачення космічної пам'яті: це спогад або сукупність свідомих/несвідомих спогадів про досвід, пережитий і/або перетворений на міф живою спільнотою [Нора 2014:188]. Однак найбільш цінним для нашого дослідження є теза про сутнісну різницю між історичною й колективною пам'яттю: перша «фільтрує,

накопичує, капіталізує й передає», друга ж, якийсь час зберігаючи «спогад про непередаваний досвід, стирає й перекомпоновує за своїм бажанням, залежно від потреб моменту, законів уявного та повернення витісненого» [Нора 2014:189]. Історична пам'ять, за П'єром Нора, об'єднує, колективна ж — роз'єднує. У розмові з П'єром Нора Ж.-Б. Понталіс додає, що колективна пам'ять — це залишок від минулого в пережитій історії людей [див. «Пам'ять історії, пам'ять історика» у книзі: Нора 2014:192].

Роздуми про семіотизацію пам'яті лежать в основі лекції польського есеїста Даріуша Чая «Антропологія як духовна вправа». Антрополог, входячи, як він сам зізнається на початку розвідки, в «осереддя доконаного минулого часу» [Чая 2012:9], зупиняється на тих миттєвостях, які зафіксувала пам'ять. Кожен епізод споминів засвідчує їх матеріальність, ледь вловиме миготіння знака — часу, що то западає (відчуття «мало не фізичного зсування в минуле» [Чая 2012:11]), то згущується (як-от на світлинах — «коли піщина в клепсидрі затримується в її найвужчому місці. На мить» [Чая 2012:13]), то розсувається, розмикається в буттєвість-позачасся (коли жива реальність перетворюється «у знеухомлений портрет зі слів» [Чая 2012:74]) тощо. Даріуш Чая придивляється до міфічного образу Венеції тільки під одним кутом — невидимості [Чая 2012:22], усвідомлюючи безмежжя поглядів на Венецію, що перетворилась на «мертвий замінник міста», тобто, констатує антрополог словами Мері Маккарті, «реальність <міста — Ю. В.> перемогла його репрезентація» [цит. з книги: McCarthy, Mary. *The Stones of Florence and Venice Observed*. — London, 1972. — Р. 177 за виданням: Чая 2012:28], а сама «Венеція стала невидимою» [Чая 2012:28]. Виходом із цього лабіринту чужих найрізноманітніших поглядів є, на думку Даріуша Чая, обернений погляд, субверсія. Ця нетипова — своя — точка зору означається як мікрологія, коли семіотизується «реальність, яку ми минаємо, через яку перечіпаємось, на яку часто дивимось, але зазвичай не бачимо» [розрядка автора: Чая 2012:35–36]. Даріуш Чая, досліджуючи венеційський текст як багатозначну символічну структуру, зауважує, що «справжній живий символ завжди є згущенням значень, відсилає в простір нічим не обмеженого семіозису» [Чая 2012:58].

Міфо-соціокультурний вектор розкриває трансформацію міфу в сучасному соціумі. Соціофункціональні уявлення про міф, запропоновані Б. Малиновським (міф — не проста казка, а активна, діюча сила. Міф — не плід художньої уяви, а практичне керівництво до дії» [Малиновский 1974:101]), знаходять своє відображення в дослідженнях

послідовників ученого: так, Б. Лінкольн розуміє міф як модель дійсності, нею відображену [див.: Лінкольн 1989]. Із цього приводу К. Флад зауважує, що міфи можуть виконувати як консолідуючу функцію, так і конфліктно-роз'єднувальну — відповідно до ролі, яку вони відіграють. Так, сакральний смисл міфу використовується як віддзеркалення боротьби протилежностей, де можливі підтримування рівноваги між групами однієї ієрархічної ланки, прояви активного чи пасивного супротиву нижчих гегемонії вищих [Флад 2004:36–39]. Тому абсолютно не випадковим є домінування в соціоміфології дуалістичних уявлень.

Міфосюжети, що базуються на системі символів, які, за словами А. Кольєва, знімають складну рефлексію з приводу випадковості [Кольєв 2003:65], актуалізують безсвідоме, що приховує в собі руйнівний інструмент соціальних процесів. Дж. Кемпбелл метафорично описував архетипи як спадкові відтиски, що формують інстинктивні реакції. У книзі «Тисячолікий герой» науковець зупиняється на ритуалістичних міфологемах, що являють собою соціальну проекцію архетипів: мотиви й установки на агресію, еротику, владу та необхідність примирення їх законом, мораллю тощо — усе це ті формули древніх, які сьогодні або вже є недовірливими, або навіть шкідливими для нашої свідомості [Кемпбелл 1997:374]. Цікавою видається спроба сучасних українських учених конструювати архетипи більш пізньої доби: О. Донченко та Ю. Романенко розвивають концепцію так званих фракталів — «архетипів своєрідного політичного несвідомого та соціальної психіки» [Донченко 2001:24]. А. Кольєв розглядає міфи, породжені спроектованими на суспільство архетипами: про владу (доброго царя-героя, царя-страдника, сильну руку тощо), міфи ідентифікації (приєднання, переходу, помежів'я, провінційності тощо) та інші [див. про це: Кольєв 2003:106].

При порушенні діалогу між свідомим та несвідомим останнє раціоналізується в ідеях політики, науки, культури, а міф перетворюється на такий собі гачок для сучасних маніпуляційних технологій, здатних так рудиментувати, фрагментувати, симулізувати, гіпертрофувати архаїчні міфи, що почасти ми стикаємося лише з міфологічними слідами, ледь прочитуваними та упізнаваними. Однак навіть за цими міфозалишками можливе реверсивне прокручування — реконструювання вихідного розгорнутого міфологічного сюжету. Звичайно ж, смислове навантаження подібного повідомлення (репрезентованого уламками або навіть натяком чи асоціацією з міфологічним прецедентом) далеке від прототипного тексту. Та саме в архаїці кризове суспільство

намагається відшукати онтологічні смисли шляхом упізнання, порівняння з культурним прецедентом [Кольєв 2003:65]. Розсипаючись на фрагменти, реальність заміщується напрочуд простою схемою, за Кольєвим — набором міфосюжетів, у яких замість* древніх богів — сучасні діючі особи, а замість божественних сил — таємна магія, політика тощо [Кольєв 2003:66].

Міфологічна реверсія — процес не новий, адже час від часу людина/соціум активно повертаються до міфу. Ще Ніколай Бердяєв писав, що навіть найраціональніші люди живуть міфами [Бердяєв 1998:292]. Міф продовжує існувати, однак, зауважував Жан Бодріяр, це не означає, що люди вірять у нього» [Бодріяр 2004:120]. Сучасний російський учений Андрій Кольєв, розмірковуючи про внесення елементів архаїки в сьогодення, зауважував, що це не перетворює сучасний соціум на архаїчний, оскільки перший давно вже втратив риси, притаманні архаїці: константність світосприйняття — стійка картина світу, канонізований порядок речей, фіксована символічна функція, що повертає предмети та явища з профанного світу до сакрального стану [Кольєв 2003:65]. Ролан Барт із цього приводу розтлумачував одну з багатьох власних дефініцій міфу — «міф як деполітизоване слово»: бувають слабкі й сильні міфи. У сильних відсоток політики** високий, і тому процес деполітизації в них відбувається різко, а в слабких — політична фарба злущилася, вигоріла, хоча, імовірно, може знову заблищати [див. про це: Барт 1996:271]. Сучасну людину, розмірковував Ролан Барт, хвилює в міфі не істинність (людина не шукає в міфів правди чи брехні), а його застосовність, дієвість.

Зовнішніми стимулами міфологічної ретроспекції сьогодення Олена Селіванова називає критичні періоди в житті людини та суспільства, як-от: політична нестабільність, економічна криза, безпорадність індивіда перед цими соціально-політичними процесами [Селіванова], тобто йдеться про соціальний травматизм, котрий переростає в психологічний [Хевеши 2001:6]. Саме міфом людина прикриває особистісну незахищеність, виправдовує свої дії, заспокоює сумління тощо; саме міфом соціум намагається залатати соціо-політично-культурні зсуви, розломи, пов'язані з розпадом та реконструкцією. Саме міф,

* що відбувається внаслідок апперцепції: психічного процесу, коли нова інформація так зливається з раніше засвоєною, що сприймається як здобута значно раніше.

** Про взаємозв'язок літератури й політики крізь призму пам'яті/забуття читаємо в книзі есеїв та інтермедій Олі Гнатюк [Гнатюк 2012].

зауважує Микола Головатий, утримує людину в певній ілюзорній, комфортній зоні, пом'якшуючи сприйняття дійсності, відволікаючи від реальних соціальних проблем [Головатий 2006:29]. Так, людина, випускаючи у своє життя міф, на переконання вченого, або компенсує відсутність реальності, або навмисне відмовляється від неї задля насолоди чи прихистку. Міф, як образно висловився Автанділ Цуладзе, є «фабрикою з переробки реальності» [Цуладзе 2003:30]. Одночасно міф, на думку Андрія Кольєва, відображає фундаментальні риси реальності, що не піддаються раціональному осмисленню або ігноруються чи приховуються сучасною раціональністю. Російський дослідник, розмірковуючи над питанням, як вирішити дилему: без міфів не можна і з міфами кепсько? [Кольєв 2003:37], — віднаходить підказку: частка сакрального — у соціальному міфі, тобто у тих традиціях і концепціях, що лежать у його основі [Кольєв 2003:37].

Карл Густав Юнг стверджував, що як тільки особистість підхоплюється масовим рухом, а життя націй перетворюється на невпинний потік, архетипи починають впливати на поверхню [Юнг 1994]. Саме тоді міфи, міфологемно означені, перетворюються на інформаційні терапевтичні центри, що допомагають суспільству знімати внутрішні протиріччя, напругу й страхи, розвиватися. Польський філософ Кшиштоф Міхальський у розвідці «Крихкість усього цього», присвяченій науковому доробку свого вчителя Лешека Колаковського, називає міф домівкою, куди людина тікає від своєї «незгоди на принципову нетривалість людської долі, на відсутність хоч якоїсь закоріненості в дійсності, яка нас перевищує» [Міхальський 2013:33]. Тому міф дає соціуму/людині не стільки знання, скільки надію. Кшиштоф Міхальський, услід за Лешек Колаковським, переміщує міф до життєствердної точки опозитивної пари: він ототожнюється з пам'яттю як «реакція на вбогість, нестачу, нетривкість, випадковість <...>» [Міхальський 2013:34].

Тетяна Євгенєва виокремлює декілька етапів архаїзації масової свідомості: соціально-психологічна криза, що супроводжується динамічними настроями невдоволення, агресії, песимізму; межова ситуація; формування власне міфологічних структур (дослідниця називає їх архаїчними, із чим складно погодитися, адже маємо справу із секуляризованими архаїчними текстами); міфологізація суспільства [Євгенєва 1996:24]. Дмитро Співак описує змінені стани масової свідомості, що проявляються острахами, апатією, містичними настроями, і — як наслідок — руйнуванням фундаментального суспільного міфу, так званим міфоклазмом [Співак 1986].

Про подвійну природу ідеологічних міфів* пише Марія Брацка: з одного боку, ідеологічно навантажені міфи задля політичної/ідеологічної мети «використовують ірраціональні асоціації, упередження, забобони, базуються на основі стереотипного мислення, далекого від об'єктивних фактів <...>, втілюють приховані у свідомості певного народу або спільноти мрії та надії» [Брацка 2013:49], що може мати негативні наслідки й навіть спричинити історичні катастрофи. З іншого ж боку, якщо ідеологічний міф має на меті колективну дію, то його роль може бути позитивною: «наприклад, дати можливість людям, що беруть участь у масових рухах (революціях, бунтах), визволити духовну енергію, потрібну для формування нових, досі не опанованих форм суспільного існування» [Брацка 2013:49]. Дослідниця при цьому наголошує, що міфотворення ідеологічних міфів оперує тими ж категоріями космогонічного, героїчного, сакрального, що й моделювання власне сакральних міфів, «щоб освятити свої дії та власноруч створений світ із власними ритуалами та святинами, героями та мучениками, їхніми подвигами і жертвами» [Брацка 2013:49]. На переконання О. Гриценка, щоб набутися рис автентичності, будь-яка національна міфологія** повинна мати «тенденцію до сформування власної космогонії, етіології та есхатології» [Гриценко 1998:341]. Не випадково Є. Мелетинський називає міф соціоцентричним, оскільки ціннісна шкала визначається суспільними інтересами [Мелетинський 2006:170]. Міф як комунікативна система характеризується своєю прихованою інтенцією, а не буквальним, виявленим змістом. Хоча, як зауважує Р. Барт, саме цей зміст і знерухоплює, стерилізує, приховує інтенцію, тобто міф має насправді виразний деформаційний характер передачі інформації [Барт 1989:89].

Звичайно ж, масова свідомість вміщує в собі лише окремі елементи міфології. Так, Тетяна Євгенєва, досліджуючи соціально-психологічні основи формування політичної міфології, зупиняється, зокрема, на тих

* Концептуально знаковою є книга англійського політолога Кристофера Флада «Політичний міф. Теоретичне дослідження», в якій автор, переосмислюючи концепції видатних дослідників міфу, показує на прикладах зародження та трансформацію ідеологічних (політичних) міфів і — як результат — «знімає міфологічний флер з теорії політичного міфу» та будує авторську модель, що обумовлює відношення між сакральним міфом у рамках оповіді, його соціальними функціями, культурним статусом, його можливістю стати матеріалом для мистецтва тощо [Флад 2004].

** Про творення/розвінчування національних міфологій див. в інтерв'ю Юрія Шереха «Я не дійшов вершини Евересту і не прагнув сам на ній бути» у книзі «З історії незакінченої війни» [Шевельов 2009:434-436].

елементах, що є своєрідними заміниками соціальних та етнічних проблем — спрощеними відповідями на питання споконвічної боротьби добра і зла, вираженими антитезою «ми — вони» та елементами персоніфікації архаїчних структур героя та ворога [див. про це: Евгеньєва 1996:24–28]. Міфи виступають як універсальні генеративні конструкції, які Г. Почепцов називає «сценаріями розгортання іміджу, у якому зразу ж заповнюються до цього очікувані ролі друзів і ворогів <...>» [Почепцов 2001:105–106]. Тому створювані чи відтворювані міфи здатні спрощувати реальність, а наявні протиріччя зводити до найпростіших формул боротьби добра і зла. У міфі, як пише А. Цуладзе, завжди є відповідь на питання, що таке гарно і що таке погано, отже, людина відчуває гармонію (або, точніше, ілюзію гармонії) [див про це: Цуладзе 2003:155–157], прийнявши «знеболювальне», адже міф — це, за А. Цуладзе, певною мірою наркоз, що вводиться суспільству, коли воно переживає сильні травми й потрясіння [Цуладзе 2003:158]. Досліджуючи психологію натовпу, С. Московічі в монографії «Поза натовпами» прослідковує процес перетворення у свідомості ідеї політичного лідера на колективні образи та колективні дії [Московичи 1996]. Про «страшну силу» сучасного політичного міфу попереджав Е. Кассирер: підкорюючись політичним вождям, лідерам, народи та люди поодинокі втрачають свою індивідуальність і неповторність [Кассирер 1998:386–387]. Тому й виникає така велика потреба в нових дослідженнях політичних процесів, про які, зокрема, говорить Г. Тард [Тард 1999].

Особливого вивчення вимагає маніпуляційна спрямованість сучасних міфів, здатних, як пише про це в книзі «Міфології» Ролан Барт, перетворюватися на інструмент політичної демагогії [Барт 2000]. Важливим прийомом такого маніпулювання Г. Шиллер [Шиллер], наприклад, вважає фрагментацію інформації та надшвидку її доставку, адже розрізнена, клаптикова та миттєво подана інформація не дає можливості, по-перше, побачити загальну картину, по-друге, спотворює її, викривлює, а відтак — обманює. (Г. Почепцов влучно називає політичні маніпуляції різновидом психологічних операцій [Почепцов 2001], а А. Цуладзе — керуванням масами [Цуладзе 2003], а це свідчить, за словами М. Жулинського, про «ідеологічну деформацію колективної свідомості» [Жулинський 2010:251]). Наталія Слухай таке маніпулювання свідомістю розглядає в контексті вивчення сучасних форм програмування поведінки людини, як-от: медичної, спортивної, освітнянської, художньої комунікації, мас-медійної комунікації (політики, рекламістики, неймінга, нових інформаційних технологій), культурологічної, соціально-побутової тощо [див. ширше: Слухай 2012:18–22].

Звичайно, не всі політичні міфи сучасності є «чорними» (саме цю тезу просуває у своїй праці «Маніпуляція свідомістю» С. Кара-Мурза [Кара-Мурза 2000]), особливо це стосується національної міфології в політиці (технології творення та руйнування політичних міфів вивчають, наприклад, М. Головатий [Головатий 2006], А. Кольєв [Кольєв 2003], А. Потеряхін [Потеряхин 1999]; а можливі варіанти захисту від маніпулювання як керування масами, за А. Цуладзе, — В. Шейнов [Шейнов]).

Так, Клод Леві-Стросс [Леві-Стросс 2001] називає міф специфічним інструментом первісної логіки, здатним відкривати таємниці людського духу. Саме це і спонукає до пробудження свідомості, про яку розмірковує Дж. Кемпбелл: у секуляризованому суспільстві постійно виникає потреба в певних вічних цінностях, захованих у міфах [Кемпбелл 1997]. Окрім того, міф, за М. Еліаде, взагалі відтворює парадигми всіх людських дій [Еліаде 2001]. Міф, будучи інструментом ілюзорного подолання, зняття суперечностей, образом, що надає філософської значущості фактам повсякденного життя [Гаджиев 2000:205], інтегрує людей у наявну систему і, як зауважує К. Гаджиев, формулює, обґрунтовує, розповсюджує певні стереотипи, штампи, кліше соціальної поведінки [Гаджиев 2000:205]. На думку А. Кольєва, політичні міфи, послугуючись архаїчними образами (й апелюючи саме до «глибинних символів і схем колективної свідомості» [Шайгородський 2010:55]), сюжетно оформлюють вектор руху суспільства/політики у випадку відсутності або недостатності раціональних мотивів: вибираючи символи, ми обираємо шлях суспільства, навіть якщо він нам недостатньо зрозумілий [Кольєв 2003:75]. До того ж міф як арена буття корисних та шкідливих сил, освячує, за словами філософа Ясперса, як добро, так і зло, урівнюючи їх у сакральному модусі. У «Філософії віри» вчений саме цим пояснює магнетизм міфу: розщеплена на численні енергетичні пучки, трансценденція захоплює людину єднанням із цими силами, а значить — очікуванням допомоги від них, якоюсь надзвичайністю та надсуттєвістю, і це спонукає людину повертатися в міфологічну епоху, створювати нові міфи, жити в міфах [Ясперс 1994:478–479]. Російський філософ Ніколай Бердяєв визнавав за міфами потужну енергію, без якої влада не може існувати та керувати людськими спільнотами. Міфи, стверджував учений, поєднують, підкорюють, надихають, охороняють суспільства й здійснюють революції [Бердяєв 1995:237]. К. Хюбнер, застосовуючи методи й результати сучасної філософії й аналітики, у своєму ґрунтовному дослідженні «Істина міфу» відводить міфу чи не найголовнішу роль, наголошуючи, що міфи

у своєму початковому вигляді не повертаються, а зазнають постійних змін, як у діахронії, так і в синхронії. Вчений застерігав від небезпеки реанімації міфічного (особливо це стосується політичного дискурсу, де міфами зловживають) [Хюбнер 1996]. Міфи, на думку А. Цуладзе, спроможні охороняти суспільну свідомість від шкідливих зовнішніх впливів, підстраховувати суспільство від соціальних та політичних катаклізмів [Цуладзе 2013:84]. Як бачимо, міфологічна траєкторія проходить від минулого — через сьогодення — до майбутнього: міф, за В. Полосіним, є «алегорично вираженим критерієм оцінки теперішнього й планування майбутнього за критеріями минулого» [Полосин 1998:30]. Однак концепція В. Полосіна спонукала А. Кольєва засумніватися в можливості релевантного міфологічного трактування без урахування точки зору міфоносія. Та й вловити, зафіксувати таку точку зору вкрай складно, адже, ділиться думками Е. Кассієр, міфічний світ існує в більш рухливій і мінливій площині, ніж наш теоретичний світ предметів і ознак, сутностей і випадковостей [Кассієр 1998:386–387]. Міф — активна матерія, що має дуальну природу: смисл + емоція: з одного боку, він демонструє концептуальну структуру, з іншого — залежить від певної форми сприйняття [Кассієр 1998:386]. Найбільш вразливою є емоційна сфера, і саме в неї націлюється міф, пробиваючи свідомість за допомогою стереотипів (поводиться, як своєрідний «таран, що руйнує спротив аудиторії» [Цуладзе 2003:46]): зазвичай політехнологами використовуються базові людські почуття й емоції, такі як потреба любові й схвалення, почуття безпеки, страх перед невизначеністю, сексуальні інстинкти, почуття обов'язку й справедливості, почуття провини тощо [Цуладзе 2003:48]. Загадка міфу полягає в тому, що він, апріорі фантастичний, сприймається як реальність. На цьому наголошував і О. Лосев: ніколи не викликає сумнівів реальність міфічних явищ, бо «міфічна свідомість оперує лише реальними об'єктами, максимально конкретними й суттєвими явищами» [Лосев 2001:51].

Отже, впорядковуючи, організовуючи, моделюючи за певними загальними стереотипами суспільство і в той же час маніпулюючи свідомістю соціальних груп/людиною, міфи відіграють як конструктивну, так і деконструктивну роль. Саме про такий вплив міфів на людську спільноту загалом та на людську психіку зокрема говорять науковці. У діахронічно-синхронічному аспекті з розвідок учених вимальовується картина міфу як керманіча людської свідомості, психіки, емоцій як першопам'яті соціуму, як інструмента виміру взаємин людини й природи та упорядника уявлень людини про природу та суспільство [Волков 1999:270].

Скерованість до міфоцентру виявляється для соціуму рятівною в багатьох аспектах. У тому числі й — виправдально-рятівною: сьогоднішні уявлення, сподівання й образи переносяться на значно віддалені від нас часи, і тому створюється ілюзорна впевненість, ніби сучасні ідеології існували завжди й були притаманні нашим пращурам [Чернявська 2008:200] «Міфологічна інверсія» [Чернявська 2008:200], таким чином, знімає відповідальність за ті багато в чому саморуйнівні процеси, які відбуваються сьогодні в суспільстві. Підживлюючись древніми міфами, сучасний інформаційний простір схожий на багаторівневе динамічне інформаційне утворення [Колесник 2009:72], що формується взаємопов'язаними міфологемами.

Чому сьогодні спостерігається таке активне повернення до міфів, пошук центру-опори, реконструкція міфологічних сценаріїв? Відповідь дуже чітко дав свого часу румунський міфолог Мірча Еліаде: світ постійно відчуває потребу згадати першочас (*illud tempus*), початок; світ (людина, соціум) жадає повернення до первинного *status quo* як до аксіологічного й онтологічного центру*, за межами якого — хаос, «єднання грішної людини з Божественною Першопричиною» [Абрамович 2011:47], спроба відновити в людині втрачений образ Божий, тобто звільнити її від пут зла (цей процес С. Абрамович називає обоження і просить не плутати з «обожненням» [Абрамович 2011:54–55]). Польський філософ Л. Колаковський потребу міфу пояснював «прагненням затримати фізичний час через накладання на нього міфічної форми часу, тобто такої, яка дозволяє вплинності речей бачити не просто мінливість, а накопичення, або дозволяє вірити в те, що минуле зберігається — у сенсі

* Марина Новикова розглядає центр — периферію в контексті дихотомії свого — чужого й зазначає, що шлях до осередку святості (у якому «просто так не пропишешся») передбачав зусилля: подвиг героя, аскези посвяченого, відчуженість мудреця. Сама священність центру зробила профанними межі й людину межі — маргінала, до якого «благодатна аура центру не доходить чи доходить слабо» [Новикова 2005:99]. Профаним еквівалентом сакрального центру дослідниця називає вавилонську вежу, що була «спробою влаштуватися без Бога на землі», за словами отця Олександра Меня [Новикова 2005:112]. Цікавими є розмірковування Ярослава Поліщука в «Топографії міста. Дві столиці» з приводу дискусійності авторських концепцій української ідентичності Юрія Андруховича та Оксани Забужко щодо урбаністичного центру: Києва/Львова. Дослідник доходить висновку, що «в обох візіях Києва <...> ігнорується пласт визначного минулого <...>. Такий брак культурно адаптованої історичної пам'яті Києва прозраджує в обох випадках неглибоку закоріненість у рецепції сучасників його української ідентичності, яка нині надзвичайно гостро потребує засадничого осмислення» [Поліщук 2008:138–139]. Тобто, на думку вченого, у дискусії Андруховича і Забужко не було проартикульовано глибокі пласти культурної пам'яті [див. про це: Поліщук 2008:139].

цінностей — у тому, що триває; що факти — це не лише факти, а цеглинки світу цінностей, які можна зберегти, незважаючи на невідворотність подій. Віра в цільовий порядок, прихований у потоці досвіду, дає нам право думати, що у тому, що минає, росте і зберігається те, що, власне, не минає...» [Цитата за виданням: Брацка 2013:76].

Друга причина — у самій сутності міфу і його поліфункціональності. Здатності міфу категоризувати, інтегрувати, захищати, мобілізувати переносяться не лише на інформаційний простір, але й, власне, на саму інформацію: міфологічний простір «апофатичний, тому міф не руйнується новою інформацією» [Чернявская 2008:202]. Але ця інформаційна стійкість міфу сьогодні піддається сумнівам. Безумовно, сама по собі інформація не може руйнувати й створювати міфи [Чернышов 2005:34], але, потрапляючи в соціум (тобто зазнаючи на собі особливостей соціальної практики), міф може так змінюватися, що це призводить до його невпізнаності.

Третьою причиною такого активного входження в соціум міфу (і міфосценаріїв як його дієвих «реаніматологів») можна назвати нежиттєздатність сучасних концепцій суспільства, внаслідок чого на передній план виходить міф із його міфологічними константами, відсуваючи на периферію суспільної свідомості альтернативні версії шляху. Так, міфологічні сценарії, потрапляючи до соціокультурного середовища, починають відігравати роль своєрідних орієнтирів, і суспільство, повсякчас стикаючись із репрезентантами міфологічних сценаріїв, несвідомо (а почасти — й усвідомлено) прислухається до міфопідказок.

Як сьогодні прочитуються, осмислюються міфи в суспільстві? — Відповідь свого часу дав Р. Барт: якщо читач міфів сприймає їх досить наївно, то немає сенсу його ними годувати; якщо він читає їх свідомо, подібно до міфолога, то запропоновані в них алібі є недоречними, тобто з цього випливає, що інтенція міфу або напрочуд туманна, або надміру ясна, щоб у неї повірили [Барт 1996:255–256].

Образними виразниками міфу в профанному світі, як і в сакральному, є міфологеми. Однак їхня природа інша. Здебільшого десакралізовані, вони у світі *profanum* у перетворюються на так звані ідеологічні міфологеми [див. про це зокрема: Каганов 2015:95]. У міфологічному просторі (котрим можна вважати й сучасний соціум) міфологеми, відповідаючи за певний фрагмент універсуму, взаємодіють з іншими концептуально-міфологічними структурами певного інформаційного блоку, що відображається в динаміці цієї системи, її мінливості й креативності, а також у причинно-наслідкових та ієрархічних

закономірностях всередині структури. Отже, міфологеми (визначені нами як спресовані мовні етнокоди, котрі при дешифровці проходять процес креативного відтворення закладеної культурологічної інформації і реконструюють комплементарні парадигми, що відображають і моделюють універсальні й унікальні смисли) виступають у ролі конституентів, що репрезентуються свідомістю й моделюються під час текстової інтерпретації. Взаємодія вербалізованих міфологем і етноконтексту, експлікованого певним набором денотатів, що мають етнонаціональні ознаки й підказані «формою знако-носія — номінативної одиниці» [Колесник 2009:73], і моделює міфологічний сценарій. Так, *міфологічний сценарій є семіотичним лінгвокультурологічним конструктом, у якому його елементи синергійно взаємопов'язуються як на синтагматичному рівні, розгортаючи текстові поліваріанти відтворення, так і на парадигматичному, моделюючи своєрідну ієрархічну структуру*. Виходячи зі здатності елементів різних ієрархічних рівней варіативно повторювати конфігурації одне одного, ми можемо припускати наявність фреймової природи цих міфологемних утворень. У сучасному світі спостерігаємо активне моделювання міфологічних сценаріїв. Виходячи з того, що міф розглядається перш за все як форма колективного мислення (а воно нікуди не щезає, на якій би стадії розвитку суспільство не було), сучасний світ зберігає певну міфологічну поведінку. Про це неодноразово писав Мірча Еліаде. За твердженням ученого, сучасна людина все ще відчуває потребу періодично реактуалізовувати міфологічні сценарії, які здебільшого десакралізуються. Велика кількість міфологічних тем, сюжетів живі в сучасному суспільстві, але їх не так вже легко й розгледіти, оскільки вони пройшли тривалий процес секуляризації. Секуляризовані, змінені, закамуюфльовані, трансформовані часто до невпізнаваності міфи і міфологічні сценарії є повсюди: профанний світ багатий на усілякі варіації космогонічних міфів (міфосценарію початку), міфів про віднайдений або втрачений Рай, сценарію ініціації тощо. Сьогоднішній соціум метафорично можна назвати ареною міфологічних баталій, де стикаються, змінюються, взаємознищуються, регенеруються, гіпертрофуються міфи. З одного боку, через вічні архетипи, експліковані міфологемами, до нас озивається з тисячолітніх нашарувань архаїчний міф. З іншого боку — сучасність творить свою міфологію, подекуди таку, що вступає в протиріччя з прецедентною міфосистемою. На перетині сакральних і симулятивних міфологічних процесів і живе сучасний соціум. До того ж вмикається ще й третя сила: індивід, що реагує на соціальну міфологію своєю міфотворчістю.

Актуальні проблеми соціуму, який сьогодні з епохи раціоналізму стрімко переходить у міфологічну еру, хвилюють учених гуманітарних, соціальних та навіть технічних наук. Велика кількість дисертаційних досліджень останніх десятиліть свідчить про неабияку зацікавленість філософів, психологів, філологів, соціологів суспільною міфологією. Соціальна міфологія розглядається як елемент соціальних технологій [Заріцька 2008], символічно виражена сукупність актуальних для суспільства уявлень, ідеалів та переконь [Андрієнко 2008:11], предмет соціально-філософського аналізу [Садовніков 2004] та ідеологічної практики [Даниленко 2008:13] тощо. Чому міф є беззаперечним джерелом сучасних суспільних процесів? Які ознаки міфологічної свідомості й власне міфу забезпечують його життєздатність та генеративність? Серед причин творення сучасної міфології, на нашу думку, можна назвати такі:

- намагання досягти гармонії “я” зі світом (природою, оточенням, суспільством) і, як наслідок, — відчувати себе часткою глобальних процесів, рушійною силою, — віднайти себе, розчинившись у міфі. Невипадково міф сприймається як один із можливих компенсаторів: саме перебування в міфі дає людині відчуття повноцінності й цілісності: кінцеве й безкінечне, відносне й абсолютне, профанне й сакральне втрачають диференційні ознаки, а світ стає зрозумілим і досяжним [Смирнов 2000:81]. Про цю здатність міфології знімати протиріччя згадував і Є. Мелетинський: «Міфологія орієнтована на переборення фундаментальних антинормій людського існування, на гармонізацію особи, суспільства й природи» [Мелетинский 1983:377];
- бажання створити систему соціальних координат, зорієнтовану як на індивіда, так і на спільноту [Смирнов 2000:12]. Але для організації такої взаємодії людей, для народження “ми” необхідні такі «колективні, уявлення, які б вказували на соціальні орієнтири як для цих соціальних спільнот, так і для кожного індивіда окремо» [Мищенко 1998:12]. (Таку здатність мають, зокрема, «релігія як один із різновидів соціальної міфології» [Мищенко 1998:12], система символів, через які суспільство самовідтворюється [Дюркгейм 1912:424]). Г. Фоміна і А. Нямцу серед причин актуалізації традиційних структур називають наявність у них «художньо закодованих соціально-історичних, ідеологічних і морально-психологічних закономірностей загальнолюдського буття», тобто сконцентрований багатовіковий колективний досвід. Окрім того, традиційні структури замовляють актуалізацію в літературі їх поведінкової та аксіологічної орієнтації, спрямованої на дослідження екзистенційних

станів особистості і соціуму шляхом художнього моделювання й осмислення опозицій. [Фоміна, Нямцу 2010:8];

- спроба змодельовати ідеальний простір свободи. На переконання Т. Шоріної, сучасна міфологізація у намаганні реанімувати архаїчний, сакральний міф «виступає колективним сном, відбиває лише символи своїх абстрактних ідей, що оголошуються єдино істинними» [Шоріна 2004:49–50]. М. Смирнов наголошує, що міф не лише передає сюжет — переплетіння чудесного й реального, а й утверджує його в якості безсумнівної реальності [Смирнов 2000:78–79]. «Фантастичне уособлення реальності» [Смирнов 2000:31], означеної зустріччю людини зі світом і їх гармонійним єднанням, відбувається тому, що «стомлена одноманітністю буднів, зникаючи під тягарем зовнішньої необхідності, чванством раціоналізму» [Шоріна 2004:51], людина компенсує в міфі все, що не збулося, не справдилось, розірвалося/обірвалося, особливо це стосується особистої причетності до колективу;
- спроба зорганізувати суспільство, спонукаючи до дії та координуючи його дії. Соціальна міфологія, орієнтуючись на «емоційно-образному прийнятті соціальної реальності» [Мищенко 1998:13] та підсилюючись раціональною складовою ідеології, «окреслює програму соціальної дії, принцип консолідації суспільства» [Мищенко 1998:25]. Змикаючи міфологеми, ідеологеми, національні та суспільні стереотипи, соціальна міфологія перетворюється на потужну маніпуляційну зброю, на своєрідний центр — стрижень, що консолідує й контролює [Мищенко 1998:25]. Силowe поле соціального міфу таке потужне, що навіть ті суспільні групи, «які відкидають даний соціальний міф, змушені діяти в парадигматично-смысловому полі, побудованому на його основі, й тим самим мимоволі його підтримувати» [Мищенко 1998:25];
- спроба індивіда протидіяти суспільній міфології. Як писав В. Грінів, чим активніше й жорсткіше суспільство нав'язує свій міф, тим більше індивід намагається цей міф зруйнувати своєю міфотворчістю [Грінів 2004:85]. Так на суспільній арені стикаються дві міфології: суспільна та особистісна. Це пов'язано з тим, що часто міф сприймається як співучасник обману, брехні, перетворюючись на маніпулятивне знаряддя.

Такі складні процеси моделювання дійсності на міфологічному фундаменті дуже часто зазнають поразки. Можливо, тому, що обтяжене досвідом наукової картини світу суспільство майже втратило здатність

критично осмислювати реальний стан речей, який приховує в собі «небезпечні тенденції, пов'язані зазвичай з нерозумінням природи міфічного й витісненням міфу» [Осаченко 2012:12]. К. Хюбнер застерігав, що наукове розчарування світу створює гнітюче враження пустки і нестачі чогось, адже нестримний технологічний розвиток в майбутньому може призвести, врешті-решт, до самознищення людини. Виходом для багатьох розчарованих є долучення до «таємниць» міфоподібних ерзацрелігій, священних учень або політичних доктрин, від яких очікують звільнення [Хюбнер 1997:3]. Найчастіше такі спроби повернути са-кральне минуле можливі, як писав Г. Маркузе, тільки в мріях або у формі своєрідної дитячої регресії [Маркузе 2002:322]. Але чи можна вважати колективним сном сучасні суспільні міфи, в яких ми живемо?

1.2. Поняття міфосценарію: проблемні зони

1.2.1. Міфологічний сценарій: проблеми дефініції та дескрипції

Невпинна активність і непідробна зростаюча актуальність міфу свідчать про постійну його присутність “тут” і “тепер”: можна уявити собі, розмірковує Сергій Неклюдов, що для міфологічної свідомості існує якась інша реальність, здатна актуалізовуватись у нашому просторі і впливати на повсякденне життя людини (позитивно чи негативно — залежно від ситуації) [Неклюдов 2000].

Міфологічна модель культури (а відтак і літератури) може бути представлена у двох формах: символічній та симулятивній. Символічна (у термінології, зокрема, Наталії Слухай, — сакральна, міфопоетична), на думку О. Губарьової, реалізується в індивідуально-авторському мовленні інтерпретатором (творцем імагінативної реальності, де відображаються й осягаються в міфологічних формах явища й факти об'єктивної дійсності [Губарева 2006]) у межах семіотичної системи, структура якої ізоморфна структурі символу. Символ, здатний не залежати від емпіричного рівня, зберігає етнокоди культури й тому є цінним консервантом пам'яті. Стикаючись із дійсністю, символ як смислове ядро взаємодіє з дійсністю, демонструючи в процесі творчого осмислення реальності

референтні заміни. Взаємини символу як міфологічного складника з дійсністю мають певною мірою насильницький характер, адже міф, за метафоричним визначенням Ролана Барта, вивертає світ, витрушує історію, пропонуючи натомість природу: забирає в речей їх людський сенс і змушує їх означати його відсутність. Тому функція міфу, на переконання семіолога, — віддаляти реальність, речі в міфіві буквально знекровлюються, і міф сприймається як відсутність цієї реальності [Барт 1996:269–270]. Міф, пояснює вчений, звісно ж, не заперечує речей, він лише звільняє їх від нашарувань зайвого, відкриває в них істинну природу, осмислює їх як щось вічне, природне, констатує речі, не пояснюючи їх [Барт 1996:270]. Наталія Слухай у розвідці «Лінгвістичні виміри східнослов'янської міфопоетичної картини світу» перелічує універсальні ознаки міфопоетичної мови, як-от: логіка бриколажу (як приклад: про смерть героя не говориться прямо, завжди — опосередковано, через образи-передвісники: свічка гасне, кінь ірже, дзеркало тріснуло тощо), синхронічно-діахронічна єдність картини світу, анімізм природи, тотожність мікро- та макрокосму, поліденотатність (так, символами плодючості виступає низка образів: баран, бджола, ведмідь, заєць, вогонь тощо), багатоспекторність символів (троянди — символ краси, вічності, радості, слави тощо), резонансність (закон аналогії), керованість образів-міфологем певними архетипами (скажімо, для українців центральне місце посідає архетип матері) та ін. [див. ширше: Слухай 2005:72–80].

Іншою формою вираження міфологічної моделі є симулятивна, яка за низкою ознак протиставляється символічній: ця форма скерована на багаторазове відтворення деіндивідуалізованих смислів, які сприймаються суб'єктом на формально-ритуальному рівні й особистісно не переживаються ним [Губарева 2006]. Якщо символічна форма репрезентується через семіотичну систему здебільшого символів, то симуляційна форма виявляє міфологічну модель через симулякр як незаповнений знак: той, що не має референтного виміру*. Симулякри (уявлювані й удавані, за Ю. Афанасьєвим [Афанасьєв 1998]), констатує Юлія Павленко, за певних умов «виконують негативні аксіологічні функції, деструктивні для індивідуальної та суспільної свідомості» [Павленко

* Як протиставлення справжності розглядає симулякр (поряд із псевдо, напівправдою) Богдан Пастух в рецензії на книгу Степана Процюка «Канатоходці» й наводить приклад, як автор «артикулює» проблему «туги за справжнім»: «Відважити дати ляпаса своєму симулякру, який подарований кожному разом із серцем та шлунком, зможуть лише ті, що понад усе бояться одного сльотавого ранку чи усміненого золотого вечора загубити людське, надто людське» [цит. за джерелом: Пастух 2009:228-229].

2015:123]. Цікавими в цьому аспекті видаються оригінальні судження Жана Бодріяра, зібрані в книзі «Симулякри і симуляція». На думку основоположника нової метафізичної теорії, симуляція, як протиставлення репрезентації, «виходить з утопії принципу еквівалентності, з рішучого заперечення знака як цінності, із знака як реверсії та умертвлення будь-якої референції» [виділено автором: Бодріяр 2004:12]. Так, наприклад, «універсальний симулякр маніпуляції», який починається з часу «першого сценарію масового схвалення» і розгортається в «циклічному» дискурсі, де відбувається досконала маніпуляція, філософ називає «симулякром інверсії чи інволюції полюсів, геніальним вивертом» [Бодріяр 2004:50, 48, 49]. Моделями симуляції є, на переконання Бодріяра, «позбавлені власних цілей космічна й ядерна моделі», істина яких полягає в тому, щоб бути лише «зразковими векторами системи планетарного контролю» [Бодріяр 2004:56]. У книзі «Фатальні стратегії» Ж. Бодріяр осмислює симулякр у координатах культури, констатуючи, що культура завжди була колективним поділом симулякрів, на противагу якому відбувається вимушений поділ реальності й смислу [Бодріяр 2010:48]. Розділяючи реальне й ілюзорне, французький філософ пропонує певну формулу способу виявлення: якщо для реального це — «позасценічний, тобто непристойний» спосіб, то для ілюзорного — «сценарний» [Бодріяр 2010:49]. Штучне, ілюзорне, «збаблєне» створює, за Бодріяром, свою семіотичну модель, адже використовує знаки (до того ж «безглузді»: ті, що, будучи подобами знаків, лише примушують до втрати смислу [Бодріяр 2010:50]). Симулякр другого порядку, впливає з пояснень ученого, це відсутність реальності (а значить, денотата) й смислу (а значить, сигніфікації), це «полон подоб <...>, полон штучного <...>, коли форма набухає зворотною енергією, коли енергія істини або ж Добро променить енергією Зла <...>» — коли відбувається не протиставлення, а «просягання одної енергії в енергію зворотну» [Бодріяр 2010:50]. Симулякр другого рівня концентрується в категорії непристойного/«збаби» (коли стираються дистанції й перемагає безладдя), що демонструє «вичерпність смислу, ефемерність знака, <...> скрайню втіху» [Бодріяр 2010:52]. Таку десемантизацію знака Жан Бодріяр описує через мотив тотальної розсекреченості, абсолютної непристойності, «гіпервидимості речей», що обумовлює їхній невідворотний кінець і є апокаліптичним знаком [Бодріяр 2010:53]. Подібне вихлюпування поза власні межі притаманне (поряд із сексуальним) і соціальному, названому філософом «траурним», «нескінченною галюцинацією втраченого визначення» [Бодріяр 2010:53–54]. Тотальність симуляції підтверджується, за висловом Бодріяра, тим, що, відповідаючи

на симуляцію симуляцією, ми самі перетворюємося на симулятивні пристрої [Бодріяр 2010:85]. Деміфологізація* соціального призводить, на переконання французького мислителя, до того, що «у світі, де зникає енергія соціального як міту і як ілюзії, <...> соціальне стає потворним і ситим, набуває параметрів грудної клітки, величезної цицьки <...>» [Бодріяр 2010:54], а реальне стає «pornoграфічною гіперреальністю» [Бодріяр 2010:56], у якій панує «тотальна екстраверсія поведінки в операційність», тотальне розкриття таємниць, переступання порогу мовчання, «цілковита контактність речей», «гіпервізія широким планом» [Бодріяр 2010:57]. Реальне відзначається своєю «непристойністю суперпрезентації»: просвічуванням, оголенням смислів, референції, очевидності тощо [див. про це: Бодріяр 2010:61–62]. «Екстаз репрезентацій» характеризує «всесвіт прозорості» [Бодріяр 2010:62], у якому профанний світ осмислюється вже не як сцена, простір гри, а «екран без глибини, перфокарта повідомлень і сигналів, що їх у такий же спосіб зчитує реципієнт» [Бодріяр 2010:63]. «Екстаза непристойності», яка панує всюди, зіштовхує «дві однаково можливі ймовірності», два протилежні сценарії: «нічого ще не розпочалося» й «усе вже відбулося». Жан Бодріяр у «Постатях трансполітичного» осмислює таке змикання початку й кінця як кінець кінця, ставлячи нас «потойбіч кінця», «у всесвіті без меж» [Бодріяр 2010:67]. Градаційне потрактування філософом знака («Коли знаки свідчать уже не про долю, а про історію, вони вже не церемоніальні. Коли за ними стоїть соціологія, семіологія, психоаналіз, вони вже не ритуальні. Вони втратили ту силу метаморфози, що притаманна актові церемонії. Вони вже наближаються до істини, вони згубили ілюзійну потугу. Вони вже наближаються до реального <...>» [Бодріяр 2010:178]) утверджує нас у думці про міфосценарну функціональність образів-міфологем як елементів семіотичної моделі. Теза Жана Бодріяра про подвоєння знака («знак <...> вартий лише в подвоєнні того, від чого він походить <...>» [Бодріяр 2010:185–186]), — а, радше, про його примноження, певне нетотожне дублювання, — підсилює твердження стосовно полісемантичної природи знака — художнього образу, який «завдяки подвоєнню <...> стає неминучим» [Бодріяр

* Головний редактор альманаху «Молода нація» Петро Вознюк у статті «Державна політика злагоди у глибоко розділених суспільствах» деміфологізацію згадує серед низки найтрадиційніших пропагандистських і психологічних методів стабілізації суспільства, що застосовуються «з метою нівелювання антагонізму та нейтралізації взаємної ворожнечі» [Вознюк 2015:83]. Одним із варіантів такої деміфологізації в соціумі експерт аналітичної групи «Рубікон» вважає «раціональну контрміфологізацію конфлікту, тобто його зведення до статусу банальної суперечки <...>» [Вознюк 2015:84]. Йдеться, на нашу думку, про нівелювання антагонічних складників, «примирення» протилежностей.

2010:186]. Повторюваність знака визначає його буттєвість, відбутість: «Якби світила сходили і заходили у довільному порядку, — метафорично пояснює філософ, — то небо не мало б сенсу. Небесну подію становить повторюваність їхньої траєкторії. А повторюваність певних фатальних перипетій становить подію життя» [Бодріяр 2010:186]. Симулятор, розтлумачує у «Вузлах електронних плетив» Бодріярову концепцію Катерина Ботанова, «втративши зв'язок з оригіналом, <...> починає відсилати лише до себе, позбуваючись будь-якої референтності, і, зрештою, випереджає оригінал» [Ботанова 2001:9].

Як доводять дослідження (зокрема стосовно експлікації симулятивної міфомоделі в політичних, публіцистичних, рекламних і т.п. дискурсах), сьогодні відбуваються реверсивні процеси, пов'язані з міфом: конотації вторинної семіотичної системи й денотати первинної міняються місцями. Ця реверсія призводить до того, що абстрактні смисли у свідомості людини починають сприйматися як ярлики явищ і предметів навколишньої дійсності, набуваючи тим самим онтологічного статусу [див. про це також: Губарева 2006]. Процес витіснення симулятивною системою символічної засвідчує декілька аспектів сучасної міфологізації:

- натуралізація як перетворення різноманітних ідей та процес інтенцій в об'єкти реального світу [див.: Губарева 2006];
- зсув у свідомості людини: справжня дійсність підміняється ілюзорною картиною світу;
- превалювання ілюзорної статичної картини світу, неспроможної дати зв'язний та цілісний образ мінливої реальності.

Саме реверсивні зміни, що відбуваються внаслідок інформаційної революції, по-перше, уможливають та полегшують маніпуляційні процеси масовою свідомістю з боку тих, хто контролює ці процеси. Таку соціально-психологічно напружену атмосферу суспільства, «інфіковану тривогою, загостреною підозрою, агресією, провокованою захопленням безмежних свобод та царювання імпульсів» [Казміренко 2003:192–193], описує у своїй статті В'ячеслав Казміренко «Особистісне прийняття відповідальності в політичному виборі»: створена ЗМІ віртуальна реальність, маніпулюючи думками, продукує сурогати понять, ідей, ідеалів, устремлінь, духовних цінностей та етичних норм [Казміренко 2003:193]. Кліффорд Гірц у статті «Ідеологія як культурна система» розкриває сутність своєї теорії напруження, домінантою якої є постійна розтривоженість, розбалансованість суспільства, яке «живе в стані організованого відчаю» [Гірц 1998:15] і намагається подолати міфи. За словами Р. Барта, кращою зброєю проти міфу є сам міф: штучно створений, реконструйований. Для того щоб «вкрасти міф»,

необхідно, навчав семіолог, «лише зробити його вихідним пунктом третинного семіотичного ланцюга, перетворити його значення в перший елемент вторинного міфу» [Барт 1996:262].

Маніпуляційні процеси в суспільстві нівелюють, спрощують і профанують сакральну символічну міфосистему*. Сергій Неклюдов засвідчує, що в індустріальному й постіндустріальному світі традиційний символічний міф поступається місцем політичному міфові і міфам масової культури [Неклюдов 2000]. Така форма багаторазового відтворення деіндивідуальних смислів [Неклюдов 2000] сприймається суб'єктом на формальному рівні й особистісно не переживається ним. Тому нівельована, спрощена, профанована й неоміфологізована сакральна символічна система є лише натяком, слідом прецедентного тексту, лише його спогадом, подекуди ледь упізнаваним. Під час такого міфотворення, за висловом Сергія Неклюдова, зустрічаються дві міфології: спонтанна — що йде знизу, зі всіма притаманними їй комплексами національного самоусвідомлення (наприклад, обраності/меншовартості) [Неклюдов 2000], — і міфологія несправжня, придумана, сконструйована з ідеологічними й політичними цілями всередині окремих груп [Неклюдов 2000]. Процеси творення нових міфів ґрунтуються на регулятивній функції міфів, що полягає у здатності міфу організовувати й регламентувати життя людини в соціумі, бо, як слушно зауважує видатний учений, міф пропонує людям правила соціальної поведінки, обумовлює систему ціннісних орієнтацій, полегшує перенесення стресів, породжених критичними станами природи, суспільства й індивідуума [Неклюдов 2000].

Виходячи з регенеративно-терапевтичної та регуляційно-регламентативної функцій міфу, творці сучасних міфотекстів використовують великий арсенал міфологічних мотивів та сюжетів для конструювання неоміфології. Провідниками міфологічної інформації є як вербальні, так і невербальні тексти. Звичайно ж, трансльоване з архаїки міфологічне повідомлення зазнає різноманітних змін і може бути надзвичайно далеким від прецедентного тексту, навіть ледь упізнаваним (хоча, як підмічає Сергій Неклюдов, кожне нове покоління, як правило,

* Див. лекцію 1 з авторської дисципліни Наталії Слухай «Сутестія і комунікація: лінгвістичне програмування поведінки людини», у якій науковець подає спектр історичних форм програмування поведінки людини, представлених «духовно-сакральними і культурно-ритуальними практиками минулого, скерованими на зміцнення людини» [Слухай 2012:6; див. ширше: далі]. Дослідниця зазначає, що програмування із самого початку базувалося на злитті профанного і сакрального, а також мало як вербальні, так і невербальні форми.

вважає свою версію досить/найбільш адекватною вихідному текстові [Неклюдов 2000].

Символічна міфологічна модель, що реалізується в індивідуально-авторському мовленні інтерпретатором-творцем віртуальної — художньої — реальності, та симуляційна, деіндивідуалізована та десакралізована, вимагають особливостей прочитання. Розглянемо деякі аспекти методологічної дескрипції одного з різновидів міфологічного повідомлення — міфологічних сценаріїв.

Реконструкція (цілісна або фрагментарна) міфологічних сценаріїв нагадує соціуму про головне, тому *regressus ab originem* свідчить про акт творення, який переживається тут і зараз і який не повертає назад, а рухає вперед.

Сьогодні поняття міфологічного сценарію лише в стадії наукового осмислення. У передмові до «Проблем поетики прозового твору» Дорота Корвін-Пйотровська зазначає, що сучасна трансформація моделі наукового знання дає змогу подивитись на питання традиційних літературознавчих термінів, генеалогічних класифікацій чи поняттєвих опозицій з нової перспективи [Корвін-Пйотровська 2009:5]. Останніми десятиліттями невпинно зростає зацікавленість науковців неоміфологією, творці якої з великого міфологічного арсеналу конструюють нові міфи. Сергій Аверінцев, розмірковуючи про переосмислення архаїчних схем, вдало підмітив: щоб переосмислення відбулося, варто, щоб було чому переосмислюватися, тобто необхідні стабільна смислова основа, смислова матриця, створена мовою й найпростішими символічними системами самого життя [Аверинцев 1972:91]. Під час трансляції архаїчного міфоповідомлення (одягненого в нові соціальні та національні оболонки) через вербальні та невербальні тексти відбуваються зміни початкового сюжету, що призводять до різноманітних розщеплень його на фрагменти, зібрати які до купи вимагає певних зусиль*. Однак зчитуваність прецедентного тексту зі змодельованого неоміфоконструкту можлива, і саме пошукам та реконструкції цих міфологічних уламків і підпорядковано методологічні розвідки вітчизняних та зарубіжних науковців.

Наслідкування й реалізацію міфологічних сценаріїв можна описати словами Карла Густава Юнга про архетип, природа якого є чистою, незіпсованою [Юнг 2014:55]: «Саме ця природа змушує людину вимовляти слова

* У подібному віднаходженні «дрібних крихт, розкиданих на широкому просторі матеріалу», деталей, що «треба вишукувати й вибирувати», зізнається Юрій Шерех (Шевельов) з приводу свого дослідження зв'язків Миколи Ге з Україною [Шевельов 2009, кн. 2:118].

й виконувати дії, зміст яких вона не усвідомлює, настільки не усвідомлює, що навіть не замислюється над ними» [Юнг 2014:55]. Так відбувається і з міфологічними сценаріями, які часто неусвідомлено реалізуються (сто-сується це і художнього — ірреального — простору, і соціопростору).

Розигруваний в етносередовищі міфологічний сценарій диктує певну стратегію поведінки індивіда. Сукупність таких стратегій Олександр Колесник [Колесник 2009:74] визначає як квест, що традиційно включає в себе мотиви шляху, пошуку, подвигу тощо [див., наприклад, Тихомирова 2003:5], або ж як ігрові сюжети, що розвиваються на основі відгадування загадки [Голодникова 2010:305]. Квести — обов'язкові складові елементи онлайн-ігор (під час яких відбувається колективне прочитання певного сценарію [Голодникова 2010:305]) — розглядаються поряд з іншими практиками інтерактивної соціокомунікації [Голодникова 2010:305]: флешмобами, графіті, public-art та іншими, що, на переконання Голодникової, розвиваються за сценарієм «віртуального карнавалу» [Голодникова 2010:309]. Згруповуючи матеріал навколо реклами елітних товарів й описуючи експліцитні та імпліцитні сценарії рекламного повідомлення, що складають стабільну модель з усталеними компонентами [Гудкова 2010], Н. Гудкова доходить висновку щодо превалювання імпліцитних тематичних сценаріїв над експліцитними (адже не завуальованими позитивними імперативами), що діють на підсвідомість шляхом маніпулювання свідомістю. Автор дослідження, услід за Г. Андреевою, ототожнює сценарій зі скриптом, що є описом низки послідовних дій, які, повторюючись, несвідомо скеровують людину діяти згідно з певним сценарієм поведінки [Гудкова 2010]. Універсальним способом існування індивіда в міфологічному просторі є квест, де міфосценарії пов'язуються один з одним ланцюговою реакцією: результати успішно втіленого квесту (міфостратегії індивіда) стають умовою репрезентації наступного сценарію, підпорядкованого пошукові найбільш сприятливого варіанту організації інформаційного простору-світу й віднаходженню в ньому комфортної ніші для учасника квесту. Як зауважує Олександр Колесник [Колесник 2009:74], загальні контури таких стратегій передбачають упровадження в міфічне, здійснення комплексу операцій із метою пошуку індивідом соціокультурної самоідентифікації: член суспільства (носії національного менталітету й певних поведінкових стратегій — квестових сценаріїв) приміряє на себе міфологічні ролі й обирає найбільш релевантні собі. Наявність міфоконстант (у вигляді культурних героїв, ініціаційованих, спокутуваних жертв, міфологем початку, кінця тощо) можна вважати обов'язковою передумовою самототожності людини як частини цілого, більш значущого, аніж вона сама [Чернявская 2008:202].

Подібні засоби маніпулювання (але здебільшого не окремою людиною чи групою, а цілим соціумом) використовуються в процесі етнічної ідентифікації*. Юлія Чернявська в дослідженні «Ідентичність** на тлі міфу» [Чернявская 2008] зупиняється саме на міфологічних сценаріях, які слугують підґрунтям етноідентифікації (архаїчні дихотомії «вони — ми»***, «я — ми» виступають орієнтирами та міфоконстантами етносів) та отожднюються з етнічними стереотипами. Цікавими в цьому контексті є запропоновані А. Мельвілем та І. Тимофеевим чотири сценарії розвитку Росії до 2020 року, які Юрій Шайгородський називає «міцними міфологічними конструкціями» [Шайгородський 2010:60]. Сценарії «Кремлівський гамбіт», «Фортеця — Росія», «Російська мозаїка», «Нова мрія» є певними ймовірними альтернативними траєкторіями розвитку країни й світу, оскільки глибоко вбудовані в ідейно-політичну свідомість сучасної Росії [Мельвиль]. В'ячеслав Васильченко виразною ознакою сучасних етнополітичних процесів називає загострення компліментарності — «особливого почуття, яке характеризується підсвідомою взаємною симпатією членів етнічної спільноти, що виступає як своєрідний критерій поділу на “своїх” і “чужих”» [Васильченко 2008:47].

Літературні твори (як художнього, так і публіцистичного дискурсу) пропонують імпліцитні моделі ідентичності. Марія Ревакович занурюється в три з них: гендер, географія і мова. Дослідниця новітньої української літератури зауважує, що для розуміння себе необхідне конструювання як «певної ієрархії ідентичностей у самому собі» [Ревакович 2012:11], так і Іншого. У контексті цього особливого значення набуває концепт пам'яті, національної пам'яті, «яку можна окреслити як суб'єктивне минуле» [Ревакович 2012:12; див. ширше: 7–17].

* Г. Гачев розглядає окрему національну цілісність як своєрідний Космо-Психо-Логос («єдність тіла (природи), душі (національного характеру) і духу (мови, логіки)», як зібрання мовних, ландшафтних, побутових, ритуальних тощо «текстів» [див. : Гачев 1995:22; Гачев 2003].

** Порівняймо роздуми Марка Павлишина про імплементаційність української літератури в загальноєвропейську як паралель формування модерної української національної ідентичності в якості європейської [Павлишин 2013:57].

*** У контексті опозиції «вони — ми» багато дослідників зупиняється на понятті меншовартості/самозвеличчування, «золоту середину» між якими шукає, за Юнгом, архетип Мудрості і розплачується за це сміливе і ризиковане починання сумнівною спорідненістю з демоном, а тому потерпає від фальшивого витлумачення моралі» [Юнг 2014:260].

Таким чином, у дослідженнях символічної та симулятивної міфологічної моделі (термін О. Губарьової), репрезентованої політичним, публіцистичним, рекламним та іншими дискурсами, передбачено відкритий ряд дескрипцій міфологічних сценаріїв (табл. 1.1.).

Показовими в контексті дескрипції міфологічних сценаріїв є роздуми сучасних вітчизняних дослідників із приводу понять, співвіднесених із міфосценарієм. Так, Ярослав Поліщук, означуючи «простір ідеологічного впливу», зупиняється на двох протилежних векторах,

Таблиця 1.1. «Дескрипції міфологічних сценаріїв»



що зникають літературні інтенції та ідеологічні установки: одні виявляються в ретрансльованих чи модифікованих наявних ідеологічних смислах, а інші творяться засобами художньої мови, зокрема яскравими метафорами, і запозичуються публічним дискурсом, стаючи основою ідеологічної риторики [Поліщук 2008:105–106]. Обидва вектори сходяться в точці апробації «образних формул, котрі згодом будуть перенесені на ціле суспільство» [Поліщук 2008:106]. Так, на думку вченого, створюються «передумови для множинних проєктів “культурного програмування”» [Поліщук 2008:113]. Подібне зіткнення-програмування характерне для модерністської літератури. Так, розуміння Тамарою Гундоровою модернізму як культурного інтертексту, що об'єднує автора й читатів у єдиному комунікативному просторі, де закодовуються й розкодовуються значення, передаючи новий смисл [Гундорова 2009:40], можна спроектувати й на літературний текст, у якому відбувається зіткнення, змикання, перетікання міфологічних прецедентних смислів, неоміфологічних авторських інтенцій та читацької рецепції.

Поняття міфологічного сценарію перегукується з поняттям традиційних сюжетів — своєрідною художньою формою універсальної пам'яті, що зберігає загальнолюдський код. Г. Фоміна зауважує, що більшість традиційних сюжетів, образів, мотивів — легендарно-міфологічних структур, — накладаючи універсальний код на реалістично-життєподібний план літературного твору, формують особливу систему ціннісних орієнтирів. Будучи «іманентними суспільному буттю <...>, відкритими художніми системами», традиційні сюжети характеризуються сукупністю інтегральних ознак, серед яких Г. Фоміна та А. Нямцу називають широту інтерпретаційного діапазону, чисельність форм і способів трансформації та структурно-змістових рівнів рецепції елементів протосюжетів (сюжетів-зразків, сюжетів-посередників, традиційних сюжетних схем, традиційних сюжетних моделей), спіралеподібність еволюції як результат постійного оновлення формально-змістових характеристик протосюжетів, потенційну семантичну багатозначність традиційної структури, актуалізацію сполучення національних та інтернаціональних аспектів, наявність функціонально значимих загальнолюдських домінант (архетипів, міфологем тощо), загальновідомість (впізнавання) фабули, поліфункціональність (онтологічна, гносеологічна, моделююча, прогностична, поведінкова та аксіологічна функції), загальночасовий універсальний характер проблематики, функціональну активність символічних планів, наявність багатоманітних подієвих і семантичних домінант — «регулювальників» трансформації протосюжетів, відносну самостійність цих

домінант, їх здатність редукуватися від протосюжетів, семантичну рухомість логічних і морально-психологічних мотивувань, їх потенційну схильність до переосмислення; здатність трансформуватися в символи, емблеми, поняття, аксіологічну функцію подібних утворень у літературному творі; розширення культурологічного обсягу пам'яті традиційних сюжетів*; багатоаспектність процесів сюжетоскладання, їхню варіантність [Фоміна, Нямцу 2010:24, 14, 21–22]. Дослідники визначають також домінантні характеристики структури легендарно-міфологічної ситуації, такі як: «певна послідовність подій + специфічні стосунки героїв + асоціативно-символічний підтекст, що об'єднує події і ставлення персонажів до них і створює енергетичні зв'язки між подіями і позицією в них» [Фоміна, Нямцу 2010:18]. Поеднання міфологічного матеріалу й реалій певного історичного контексту (часу написання того чи іншого літературного твору) А. Нямцу називає діалогом «між культурно-історичними шарами загальнолюдського мислення» [Нямцу 1997:13], при цьому входження традиційного сюжету в інноваційний контекст часто супроводжується його смисловою адаптацією до нетипової для нього національно-історичної дійсності [Нямцу 1997:14]. Так у творі створюється багатшаровий асоціативно-символічний підтекст, що налаштовує різноманітні перегуки епох, культурно-історичного, національного та універсального, а міфологічні структури перетворюються на «своєрідні ідейно-естетичні каталізатори і концентрати загальнолюдського» [Нямцу 2001:11]. Літературознавець наголошує, що такі міфологічні структури часто відіграють роль своєрідних психологічних моделей, з їхніми гносеологічними, аксіологічними, прогностичними, поведінковими функціями [Нямцу 2005:20], і спонукають моделювати в контексті літературного твору певні програми, імперативи поведінки індивідуума в екзистенційній ситуації [Нямцу 2005:44]. Ця думка вченого й стала своєрідною підказкою для нашої гіпотези: *традиційні міфологічні структури, являючи собою художні моделі людської поведінки, можна вважати метонімічними генераторами семіотичної моделі міфологічного сценарію, створеного із цеглин ТСО*. Знаковість семантики традиційних міфологічних структур, зазначає А. Нямцу, значно полегшує входження їх в інноваційний контекст й активізує пізнавальні аспекти [див.: Нямцу 2003:52–53]. У змістовій

* Пам'ять може бути певним колективним дослідом, припускає Андрій Залярнюк, рефлектуючи з приводу прози В. Г. Зебальда. «Процедура анамнезу — тренування пригадування» часто здійснюється шляхом накладання елементів різних знакових систем (як-от фотографії, літератури тощо) [Залярнюк 2010:33–34].

структурі традиційного сюжету завжди є базова, вихідна домінанта, необхідна при подальшій трансформації зразка в сучасних варіантах. Саме це й визначає накладання й асоціативно-символічне змикання декількох семантичних полів у цій структурі-моделі. Така постійна взаємодія смислів свідчить про зміну, своєрідне розхитування загальновідомих констант, їхню відкритість та смислову напругу [див. роздуми А. Нямцу з цього приводу: Нямцу 2003]. Г. Фоміна і А. Нямцу в монографії «Міф і легенда у загальнокультурному просторі» підкреслюють, що більшість традиційних сюжетів, пов'язуючись із проблематикою епохи-реципієнта, є реакцією автора на певні події й процеси конкретно-історичної дійсності. Дослідники зазначають, що при актуалізації (реміфологізації) традиційного сюжету часто «в сюжетну схему вводяться міфоструктурні компоненти (образи-деталі, образи-подробиці та ін.), які суперечать протосюжетним характеристикам і є предметно-смисловими анахронізмами» [Фоміна, Нямцу 2010:28]. Протосюжет, традиційний сюжет (у термінології, зокрема, А. Нямцу, це ті образи та сюжети, «які з певною закономірністю повторюються в літературі різних часів та народів, отримуючи нове, більш співзвучне епосі-реципієнту змістове наповнення та ідейно-семантичне звучання» [Нямцу 1999:10]), «предтекст особливого гатунку» [Третьякова 2006:8], або прецедентний текст (як ми будемо його називати) у західному літературознавстві (Г. Слокхвер, Н. Фрай, Ф. Янг та інші) отримали назву мономіф, що розуміється як первинна структура, міфологічний інваріант, імпліцитно присутній в усіх художніх творах [Нямцу 2007:18].

Ще одним дотичним до міфологічного сценарію є поняття магістрального сюжету, введене Л. Є. Пінським. Досліджуючи особливості художнього методу Відродження (зокрема на матеріалі драматургії У. Шекспіра), літературознавець розуміє магістральний сюжет як певну цілісність, що, модифікуючись у варіаціях жанру, видозмінюючись у контексті художньої творчості й читацької рецепції, залишається константною смисловою субстанцією у фабулі, характерах, побудові твору тощо [Пинский 1989:51]. Магістральний сюжет — це певна родова модель, за допомогою якої впізнається твір. Учений подає коротку схему магістрального сюжету комедій Шекспіра: «це клубок із декількох любовних історій, — що то протікають паралельно, то перетинаються, то сплітаються, — з усілякими негараздами й перетвореннями, зовнішніми змінами (в обставинах персонажів) і внутрішніми метаморфозами (в їхніх почуттях), — таких, що в усіх стосунках закінчуються щасливими розв'язками, поєднанням люблячих на радість усім — персонажам, виконавцям, глядачам» [Пинский 1989: 53].

Комплементарним міфосценарію й традиційним міфоструктурам є поняття мандрівних сюжетів і мотивів. О. Третякова у дисертації, присвяченій дослідженню фольклорно-міфологічного імплікаціонала художніх текстів Дж. Р. Р. Толкіна, універсальні й національні мандрівні сюжети й мотиви розглядає як такі, що формуються в ролі стійких архетипних моделей образного (найчастіше — метафоричного) переосмислення первинних значень, зауважуючи, що певна кількість стертих фольклорно-міфологічних, а також локальних і глибинних імплікатів присутня в будь-якому тексті, об'єднання яких в імпліка теми на рівні текстових універсалій свідчить про концептуальні утворення більш високого рівня складності. Дослідниця пропонує авторську структурну модель семантики тексту з виокремленням рівнів імплікаціонала (як-от: локальних імплікатів, імплікатів-концентрів, імплітем, імплігіпертем) і способів репрезентації фольклорно-міфологічних смислів у художньому тексті (таких, що інтертекстуально виявляють прецедентні імена, образну, архетипну складову, темпоральні й локусні категорії, і тих, що розкривають концептосферу тексту загалом як альтернативну картину світу). Іманентними нашому дослідженню вважаємо осмислення російським ученим імплікатів-концентрів, що об'єднуються в тематичні групи простору, часу, діяча, дії тощо (а це, наприклад, міфологеми «ліс», «ріка» тощо) [Третякова 2006:13–16]. Зауважуючи багатоплановість символу, Л. Павлюк пропонує ланцюг продукування сценаріїв: метонімія → метафора → сценарій. Як приклад дослідниця наводить образ-знак хреста з його символічними значеннями страждання, жертвності, надії, медіатора між матеріальним та духовним світами тощо: «<...> на розвиткові значень символу хреста <...> позначилася не лише пам'ять єдиного сценарію, а й метафоричні (аналогічні) концепції, розвинена система ритуалів, ідентифікаційні конфесійні практики» [Павлюк 2006:62–65].

Структурно міфологічний сценарій — домінантно-периферійний. Так, в центрі його образ, який Марр називав «архетипом смислів», О. Фрейденберг — «семантичним смислом», що передається метафорами: «Центральний образ міфу невидимий, але живе в різноманітних формах метафор; його можна віднайти і витягти на світ штучно; він існує, коли його немає, але, з'являючись, губить свою сутність» [Фрейденберг 1998:60]. Дорота Корвін-Пйотровська у своїй монографії, присвяченій дескриптивним моделям прозового твору, зупиняється на п'яти типах опису, визначених Северином Вислоухом, серед яких — той, що є релевантний нашому баченню дескрипції міфологічних сценаріїв: опис із семантичною домінантою, яка додатково об'єднує елементи. Рівні

дескрипцій, виокремлені польською дослідницею, можна спроектувати на рівні концентрації міфологічних сценаріїв у художньому тексті: рівень власне опису (від миготливо-розпорошеного до цілісного), рівень мікроопису (у тому числі «дескриптивні сигнали» і «зародкові описи»), рівень макроопису (зокрема зображення «великих семантичних фігур»). Опис, зауважує науковець, «схильний до ампліфікації (розширення через додавання нових елементів), інтрузії (залучення до опису нових елементів) та до інверсії (зміни порядку всередині опису)». Подібні явища й механізми відбуваються й під час дескрипції міфологічних сценаріїв, що пов'язано з нетрадиційним поділом описів (котрі, на відміну від класичного поділу дескрипцій за темами-об'єктами, комплементарно доповнюють ампліфікаційну модель і зосереджуються навколо функціональних, а не лише сюжетно-структурних ознак опису). Дескрипція, наголошує Дорота Корвін-Пйотровська, є не повідомленням/презентацією, а реєструванням і прийняттям художньої реальності. Спробу «відчитати експресію героя» заміняє сьогодні, на думку літературознавця, «спроба відчитати експресію художньої реальності», яка складається з різноманітних «знаків і сигналів, що домагаються постійного відчитування». Літературознавець зазначає, що з появою нових пізнавальних схем, нових парадигм окреслюється й інший підхід до дослідження (за замовчуванням, вважаємо, й міфологічних сценаріїв) — холистичний. Він має справу з процесами, а не станами, з динамічними групами й ситуаціями, а не ізольованими елементами. На зміну каузальній моделі (з її «лінійною причинно-наслідковою тяглістю») приходять прагматична, «у якій більше йдеться про розуміння того, задля чого щось існує і як воно діє, ніж про заповнення списку питань і відповідей, що стосуються окремих елементів». Такий «антиміметичний перелом і релятивізм в передумованні вражень та в зацікавленні пізнавальними можливостями людини» передбачає поєднання усвідомлених ментальних процесів із підсвідомим: снами, асоціаціями, мовними помилками, міфами, культурними зразками поведінки, мовною експресією. Тобто холистичний підхід передбачає повну суб'єктивізацію й індивідуалізацію дескрипції. У зв'язку з цим виникає питання: існують різноманітні варіанти опису міфологічного сценарію чи варто говорити про певну, єдино можливу дескриптивну модель цього семіотичного конструкту? Аналізуючи різні способи дескрипції як в діяхронії, так і в синхронії, Дорота Корвін-Пйотровська доходить висновку щодо існування поліваріативних дескриптивних парадигм, які переплітаються між собою, накладаються одна на одну, доповнюють одна одну тощо [Корвін-Пйотровська 2009:83, 68–69, 70, 56–57, 37, 24, 27].

Міфологічний сценарій корелює з поняттями, спорідненими з ним чи частково подібними до нього, як-от: міф, міфологічний/традиційний сюжет, міфологічний мотив, міфологема/міфема, архетип тощо. Опишемо кореляцію цих понять із міфологічним сценарієм.

Так, *міф розглядаємо як семіотичну площину, на/в якій моделюється міфологічний сценарій*. Відкритий неймінговий ланцюг міфу (міф — це оповідь, мистецько-культурологічна модель, матриця, код, універсальна формула, енергетичний трансцендентний канал, інтелектуальний «кентавр», надскладна реальність/ірреальність, сакральна оповідь про реальне/ірреальне, нарація про творення, сакральна подія, вартісна наслідування, «живий документ» із прописаними життєвими сценаріями й поведінковими моделями, сакральна сфера злиття образу, імені й речі, закодована дія, рух, пантоміма, вербалізований ритуал, функція, інструмент само- й світопізнання, креативний, похідний елемент системи й структури, генератор ментальних парадигматичних зв'язків з імплікованими архетипними константами, провокатор екзистенційних пошуків і повернення до першооснови, екзистенційного ядра, метамова, сформована зі знакових кодів, образів і безсвідомих скріпок, смисловий бриколаж явищ і предметів, сюжет, індивідуально-колективна форма свідомості, образно-метафоричний конструктор, світосприйняття, знак, запрограмований на розкодування, слово, комунікативна система, повідомлення, аналог перманентного людського духу, провідник між позасвідомим і свідомим, символічна система, форма трансценденції, символ, багатолінійний сюжет, у якому прослідковується закрита символічна структура, універсальна константа, глибинна модель, актуальна (етно)програма тощо) проектує *іманентні міфологічному сценарію характеристики*:

- ізоморфізм; дифузність; синкретизм
- асоціативність образів, мотивів, сюжетів
- імовірна тотожність сюжетів та узагальнень
- «антикаузальна»/алогічна каузальність подій
- часопросторова цілісність
- суб'єктно-об'єктна єдність
- семіотизація структури та її елементів
- полісемантичне декодування міфологічних пластів: сюжетного, образного, мотивного тощо
- запрограмованість на декодування
- нетотожність елемента самому собі в конфігураціях з іншими елементами
- вихід за структуру, розімкнення меж системи

- смислова генеративність, семантично-образна креативність
- інтенційність і провокативність сюжетних ходів
- відкритість системи
- можливість перекодування
- запрограмованість на домінування та креацію будь-якого елемента системи
- непередбачуваність структури
- співіснування цілого й фрагментів, пасивного й активного, динаміки й статичності
- авторегенерація; апперцепція
- зіткнення, перетин смислових вузлів як точка відліку руху
- антропологічна й аніматична перманентність
- імперативність, інтенційність



міфосценарій

Від *міфологічного сюжету* — такої сукупності міжперсонажних взаємин, коли за певних умов (послідовності подій) розкриваються персонажі й зіткнення між ними — міфосценарій бере *подію як феномен і конфлікт як її внутрішнє ядро й передумову збереження цілісності художньої реальності*. При такому моделюванні події й творенні конфлікту міфологічний сценарій використовує прийом монтажу, ознаками якого є асоціативність, фрагментарність, полісемантичність, розмежованість сюжетних частин тощо. Саме таке «збирання, компонування фрагментів на основі асоціативного зв'язку» [Ліхоманова] й спостерігаємо в міфосценарії.

Міфологічна тема як загальна тональність твору, як матеріалізація його проблемного рівня, як «посередник між дійсністю та художньою реальністю» [Бойченко] віддає міфосценарію *змістово-предметну й медіативну* (між різними «реальностями») свою складову.

Від *міфологічного мотиву* як найменшої генеративної складової міфологічного сюжету, як найпростішої оповідної одиниці, образної відповіді, за Олександром Веселовським [Веселовский. Поэтика сюжетов], на різноманітні запити первісного розуму й побутового споглядання, як сюжетотвірного елементу [Путілов], рушійної сили якоїсь дії [Бойченко]) міфологічний сценарій отримує *атомарну повторювану схематичну формулу, образно матеріалізовану й постійно дубльовану/варійовану проблемну ситуацію*.

Міфологічний сценарій варіює/модифікує й міфологемно/міфемномотивно експлікує *архетипну матрицю*. Від *архетипу* — первісної

(за К.-Г. Юнгом — неусвідомленої, за К. Леві-Строссом — закованої в колективній свідомості) моделі — міфосценарій «позичає» *функції конструювання, (ре)організації, (авто)генерування варіантів і версій, первинну образну константність*.

Схематично міфологічний сценарій можна описати як семіотичний конструкт, що контамінує кілька базових мотивів, об'єднаних в одному ядрі, імплікує архетипи, відтворює подієво-конфліктну сюжетну матрицю з домінантними міфологемами. Модель включає в себе конгруентні міфологічні елементи: міфологічні мотиви, міфологічні сюжети, міфологічні теми, архетипи, традиційні сюжети, образи, мотиви тощо (схема 1.1).

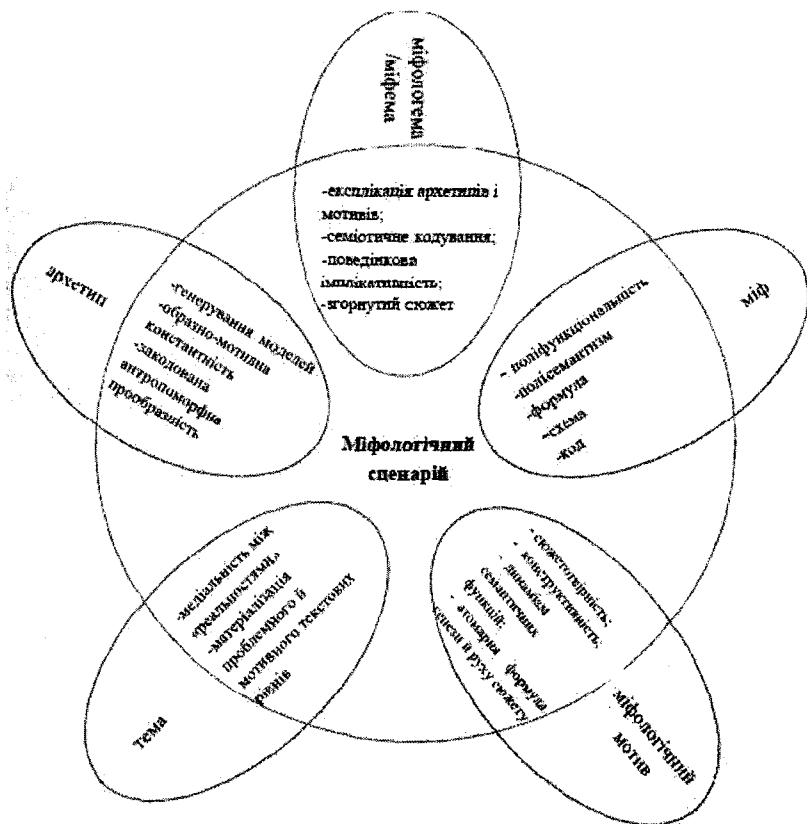


Схема 1.1. «Семіотична модель міфологічного сценарію»

Міфологічний сценарій є сукупністю міфосюжетів, міфообразів, міфомотивів з актуалізованими в конкретному художньому творі певними сюжетними, образними, мотивними домінантами, зіткнення яких генерує конфлікт. Перетин/взаємовиключення понять мандрівного сюжету, магістрального сюжету, традиційного сюжету, міфологічного сюжету вибудовує ексклюзивні характеристики міфосценарного сюжету, як-от:

мандрівні сюжети і мотиви \cap / \in **міфологічний сценарій:**
мандрівні сюжети й мотиви як стійкі архетипні моделі входять у МС у ролі генеративних елементів

магістральний сюжет \cap / \in **міфологічний сценарій:**
магістральний сюжет — впізнавана жанрово-родова модель твору — може включатися в МС як одна з ланок алгоритму дій лише за наявності активних міфоелементів

традиційні сюжети/легендарно-міфологічні структури / протосюжет / предтекст/прецедентний текст / мономіф \cap / \in **міфологічний сценарій:**

як художні конструкти поведінки, як семіотичні генератори, як міфологічні інваріанти, імпліцитно наявні в літературних творах, TCOM проєктують синекдохічно-метонімічну семіотичну модель: МС включає в себе TCOM на метонімічній основі, концентруючи такі характеристики, як генеративність, константність, повторюваність, трансформативність, феноменальність, зарядженість подієвістю й конфліктністю, що є формулою цілісності й динамізму структури-парадигми.

Міфологічний сценарій комбінує міфосюжети, інваріантом яких є певна міфологема/міфомотивна домінанта, як-от: початку, кінця, Раю, ініціації тощо. Моделюється сюжетно-конфліктний алгоритм дії МС з динамічними, мінливими сильними позиціями й константним архетипно-міфологемним ядром. Конфлікт МС — або локально-точкового, або розгорнуто-лінійного характеру: 1) концентрується в одній координаті сюжетного ланцюга (початок, зав'язка — розвиток дії — кульмінація — розв'язка, завершення); 2) розподіляється по всьому сюжетно-подієвому ланцюзі. Актант сценарію — герой конфлікту, «двигун» міфологічної комбінації сюжетів-мотивів-міфологем — у конкретному

літературному творі може бути чи індивідуальним, чи колективним, однак обов'язковою умовою здійснення міфологічного сценарію є його проєкційність у позамежові виміри: вихід з індивідуально-колективної площини на глобальну. Саме така здатність МС зберігати в міфологемно-концентрованому вигляді міфосюжет, подієву й поведінкову проєкцію робить його феноменальним, універсальним, таким, що прочитується в текстах різних семіотичних систем, як-от кіно, живопис, театр, реклама тощо. Мистецькі й соціально-комунікативні дискурси відтворюють у розгорнутому чи прихованому вигляді міфологічні сценарії, апелюючи до усталеного рецептивного алфавіту «споживачів».

1.2.2. Міфологічний сценарій: проблеми прочитання та декодування

Міфологічні сценарії пунктирно, фрагментарно подано частіше за все за допомогою міфологем, котрі, своєю чергою, репрезентуються через наочні образи предметного світу. С. Неклюдов у зв'язку з трансформацією міфологічного повідомлення, що функціонує як мова та виражає міфологічні й міфопоетичні смисли, пише про відносно стійке асоціативне поле міфологічних значень і його підвищену насиченість міфологічною символікою [Неклюдов].

Визначаючи міфологічний сценарій «як конструкт, що є наслідком взаємодії вербалізованих концептів-міфологем і контекстуального висунення певного набору узуальних етнонаціональних ознак відповідних денотатів, «підказаних» власне формою знака-носія — номінативної одиниці, яка реалізує концепт-міфологему» [Колесник 2011:64] та враховуючи специфіку внутрішньої організації концептів-міфологем, а також «принцип фрактальності, згідно з яким елементи різних ієрархічних рівнів відтворюють конфігурацію один одного» [Колесник 2011:72], Олександр Колесник при прочитанні сценаріїв застосовує фреймовий аналіз.

Методика фреймового аналізу сьогодні набуває статусу однієї з найефективніших у когнітивістиці та лише тестується в літературознавстві. Фрейм як модель-репрезентант «стереотипних, типізованих ситуацій у свідомості людини» [Кукса 2011:52] ідентифікує нові ситуації [Кочерган:154–155]. Виходячи з можливості застосовувати методику фреймового моделювання на різних мовних рівнях: від окремих слів по текстів, від висловлювань до дискурсу, — І. Кукса висвітлює

структурно-концептуальний аспект мовленнєвого жанру теледебатів [Кукса 2011: 53] як відображення мега- та мікросценаріїв (у термінах О. С. Колесника) «Суперництва та конфлікту». Дослідник ототожнює фрейм як багатoelementну когнітивну структуру, що складається з декількох вузлів (позицій, вічок, слотів), один з яких є центральним, тобто таким, що організовує всю іншу інформацію [Дейк 1989:17] зі сценарієм «як концептуальною моделлю ситуації, в якій головним конституентом є подія з її суб'єктом, внутрішніми та зовнішніми характеристиками» [Багумян 2004:23].

Теорія фреймів використовується як метод опису мовленнєвих актів [Никонова 2008:227], що допомагає розкрити механізми концептуалізації вербалізованих понять і явищ навколишньої дійсності [Никонова 2008:227]. Як наголошує Ніконова, кожен фрейм як структура зберігає знання про предметну сферу (фрейм-прототип), а при заповненні слотів знаннями перетворюється на конкретний фрейм події чи явища [Никонова 2008:227]. Здатність поєднувати в собі лінгвістичні та екстралінгвістичні знання про поняття та стереотипні ситуації [Тишко, Коцюк 2009:398] перетворює фрейм на багатовимірну об'ємну одиницю — «змістовий каркас майбутнього висловлювання» [Тишко, Коцюк 2009:398]. Невипадково Марвін Мінський, описуючи один із типів фреймів, називає його «фреймом сценарію», а сам фрейм кваліфікує як структуру даних, що виявляє стереотипну візуальну ситуацію [Минский 1979:20].

Звернення до фреймової організації художнього тексту є ефективним під час «визначення фреймових стратегій діалогічного мислення» [Авраменко]. Аналізуючи драматичні твори 20 століття, О. В. Авраменко використовує фреймовий аналіз для вивчення семантичного, синтаксичного та прагматичного аспектів семіотичної природи художнього тексту [див. про це: Авраменко].

Як бачимо, застосування методики фреймового аналізу в різних формах функціонування міфологічних сценаріїв (як-от: простір художньої літератури, публіцистичний, мас-медійний дискурс) коригується фактичним матеріалом. Так, у символічних міфомоделях (художні твори) поняття міфологічного сценарію наповнюється фреймами як інформаційними структурами, що впорядковують загальну структуру концепту [Луньова 2008]. У ролі фреймів виступають ключові концепти-міфологеми, такі як влада, краса, радість, шлях, Бог, страх, злочинець, іноземець [див. про це: Луньова 2008]. Т. Луньова розглядає два способи взаємодії фрейму й концепта: фрейм як певний тип концепта (фрейм є концепт) і як один із способів структуризації його змісту, і доходить висновку,

що «використання поняття “концепт” спирається на більш чи менш експліковане розуміння певної когнітивної (ментальної) одиниці як цілісності; застосування поняття “фрейм” перш за все імплікує структурну членованість аналізованої (ментальної) одиниці» [Луньова 2008].

Розглядаючи функціональні особливості номінативних одиниць англomовних текстів рок-пісень кінця 20 століття й ідентифікуючи їх за функціями: констататори, кваліфікатори, акцентуатори, Олександр Колесник зауважує, що автори текстів залучають та вербалізують традиційні концепти-міфологеми давньоанглійської картини світу, що в контексті сучасної рок-культури набувають акцентуалізації в картині світу індивідуалів-виконавців, а в сучасному британському світогляді витіснились на периферію, як-от воїн, війна/битва, звитяга/хоробрість тощо [див. про це: Колесник]. Вивченню фреймових структур у літературно-художньому дискурсі присвячено й дисертацію С. В. Козак. Автор досліджує фреймовий комплекс «Людина і Природа» в романах Е. Штрітматтера і Т. Гарді, що є результатом вербалізації та певного розумового комплексу, спроектованого зі свідомості автора на сторінки твору [Козак].

Отже, як символічна (репрезентована творами літератури), так і симулятивна (експлікована в політичному, мас-медійному, публіцистичному дискурсах) міфомоделі послуговуються фреймовим аналізом при прочитанні міфологічних сценаріїв, що зазнають значних змін під час трансляції з прецедентного міфопростору в сучасний соціум.

У лінгвістиці широко застосовується кластерний аналіз, сутність якого полягає в групуванні даних. Так, кластеризацію використовують для побудови частотних характеристик семантичних полів [див.: Павлишенко 2011], для визначення ключових концептів художньої картини світу (зокрема трагедійної: [Ніконова]). Т. Анохіна, розглядаючи комунікативне мовчання як силенціальний ефект, виокремлює кластери його невербальних кодів, серед яких: паузи, афазії, тиша, відсутність мови тощо [Анохіна 2009:7]. Наталя Ізотова описує концепт «Шлях до Бога» (на матеріалі англomовних біографічних романів ХХ століття) як кластерне утворення — багатокомпонентну структуру, взаємопов'язані й взаємозалежні складники якої «унаочнюють певні ознаки <...> концепту» [Ізотова 2010:113]. Запропонований текстовий концепт осмислюється дослідницею через побудову трикомпонентної (поняттєвого, образного та смислового компонентів) моделі його структури. Словесний компонент концепту, наприклад, представлено словесними блоками, а асоціативно-словесні

поля зливаються/контрастують/перетинаються [Ізотова 2010:114–116]. І. Яремчук застосовує «принцип концептуальної супідрядності усередині концептуального поля» при дослідженні поезій Форуг Фаррохзад: проаналізовані кластери (що входять до підкласів) свідчать про світоглядні константи іранської поетеси (найбільш наповнюваними є кластери «людина як фізичний суб'єкт» і «духовна діяльність людини» [Яремчук 2014:115].

Ще одним дієвим методом прочитання міфологічних моделей є метод бриколажу. Олена Бровко пов'язує колажну техніку з багаторівневою організацією художнього тексту та з принципом постмодерністської ризоми, що приходить на зміну традиційній міфологемі Світового дерева [Бровко 2011:266–274; Бровко 2015]. С. Батракова в монографії «Мистецтво і міф : 3 історії живопису ХХ століття» пропонує метод так званого інтелектуального бриколажу, згідно з яким образна логіка вибудовується манівцями: смисл досягається ніби ненароком, всі образи, символи, мотиви, абстракції, предмети ніби розсіпаються на частини, щоб потім з'єднатися, переплестися, зчепитися*. Бриколажні аналогії-зчеплення засвідчують переміщення смислового центру: з образу на зв'язки образів, поєднання образів і їхніх фрагментів, таким чином добираючись до міфологічного коріння [Батракова 2002]. Поняття бриколажу введено К. Леві-Строссом із наміром збагнути особливу будову «дикого й неприрученого» мислення первісних людей, що відрізняється від раціонального сучасного мислення поєднанням конкретного із символічним, коли інтенція думки визначається рекомбінацією, подібною до калейдоскопа, образів-символів, створення нового з уже відомого, нове впорядкування наявних елементів, тобто всі імпліцитні засоби стають інвентарем міфологічної рефлексії [Леві-Стросс 1994:126–138]. Бриколажна техніка нагадує монтаж С. Ейзенштейна [Ейзенштейн 1978]. В'яч. Вс. Іванов, досліджуючи древні ритуальні комплекси, послуговувався методикою монтажу (колажу). Така деструктивно-конструктивна техніка прочитання міфологічного повідомлення (яким є і міфологічний сценарій), коли образ обростає безліччю асоціацій та аналогій другого порядку, інтригуючи загадковістю вислизаючого бриколажного смислу, частина може передавати ціле (й навпаки) — на нашу думку, ефективна і продуктивна, адже змодельований таким чином міфосценарій

* Дотичними до бриколажної техніки є, на нашу думку, роздуми Жана Бодріяра стосовно голограм як «несміливої спроби подати вичерпний звіт про всесвіт» [див. ширше: Бодріяр 2004:153–159].

буде показувати всі хибні й правильні конструювання. С. Батракова пояснює, що бриколаж означає не лише досягнення чогось манівцями, наближення до мети «відскоком», але й використання для моделювання якихось випадкових, підручних матеріалів [Батракова 2002:175–176]. Бриколажний метод (що вплинув на народження синергетики, яка вивчає нелінійні процеси взаємодії різноманітних систем і припускає обов'язкову участь у них хаосу, випадкових імовірностей, і передбачає співпрацю двох реальностей (про які йдеться у Павла Флоренського [Флоренський 1999])) можливий лише при наявності картини світу-«поля», тобто такої картини світу, в якій можлива безліч міфосвітів* і часовимірів [Батракова 2002:206–209]. Техніка колажу згадується й Доротою Корвін-Пйотровською серед низки текстових стратегій, інтенсифікація яких характеризує зокрема ХХ століття. Нова техніка дескрипції, що послуговується так званим оком камери — «рухомим центром часопросторової орієнтації», наближена до техніки кіно тим, що процес споглядання, пояснює польська дослідниця, «сам стає наратором і героєм, дія складається з творення і затирання образу, з постійного коригування форми, кольору чи призначення предметів, зумовленого зміною відстані й пункту, з якого відбувається спостереження» [Корвін-Пйотровська 2009:36–37]. Андрій Заярнюк у розвідці «Література в історії та історіографії» дуже вдало описав бриколажний метод, яким також послуговуємося при прочитанні міфосценарію: реконструкція міфосценарію нагадує саме таку «контекстуалізацію»: «Якщо контекст плететься з текстів і репрезентацій, а не береться як щось уже готове, відоме чи відкрите іншими, то об'єктом дослідження стає він сам. Тоді контекстуалізація перетворюється в простеження якомога більшої кількості присутніх

* Поняття міфосвітів детально розкрито у працях українського етнолінгвіста Наталії Слухай і в розвідках учнів її наукової школи [див.: Слухай 1994; Антоненко 2014; Єлисова 2006]. Польська дослідниця Катажина Роснер у монографії «Про пізнавальну функцію літературного твору» називає такі уявні світи «інтерпретаційними моделями реальної дійсності» [Rosner 1970:163]. Проблема полісвітів універсуму проектує питання: чим виступає можливий світ по відношенню до реального: його можливою альтернативою чи одним із його варіантів? (Як розуміти можливий світ — онтологічно, як щось відмінне від реального світу, чи епістемно, як інший варіант бачення реального світу [Хинтиikka 1980:50]) Чи можливе досягнення одного світу з позиції іншого? Яким чином поняття можливого світу сприяє більш повному й адекватному опису реального світу? Яке місце реального світу по відношенню до можливого: реальність створює можливі світи чи є лише однією з реплік множинних можливих світів? Найбільш реальним у полісвітах, у цій множинності кодів, є мова. Дешифрування міфосвітів можливе за допомогою лінгвістичного коду — метамови моделей світу.

у тексті слідів та встановлення сітки взаємопов'язань і взаємопосилань» [Заярнюк 2010:39–40].

Ефективною, на нашу думку, спробою конструювання й прочитання міфологічного сценарію є «елементарна феноменологія міфу» О. П'ятигорського, об'єктом якої є зміст того чи іншого тексту (у формі сюжету чи ситуації), що розуміється як те, що зберігає в собі різноманітні знання [П'ятигорський 1996:23–24]. Міф як просте повідомлення (на кшталт казки, легенди) можна «переказати», змінюючи, доповнюючи новими деталями, відкриваючи нові орієнтири, зразки, моделі, бо він являє собою «сконденсований образ досвіду певної спільноти, <...> має універсальну, понадісторичну цінність» [див. про це: Брацка 2013:38]. Як первинну модель, постійний ціннісний орієнтир, що втілює певний універсальний закон буття, й одночасно як інструмент аналізу сьогодення розглядає міф Е. Рогожкін. У дисертації, присвяченій вивченню поезики творів Т. Еліота, дослідник аналізує міф еліотівських текстів у ролі метаоповіді, що проявляється перш за все інтертекстуально й розчиняється у вигляді найрізноманітніших натяків, згадок тощо. Саме фрагментарне міфо-ритуальне вкраплення характеризує міфологізм Т. С. Еліота, а не цілісне відтворення міфів [Рогожкін 2007:9–10, 16, 21]. Ця теза є іманентною нашому баченню неоміфологізму* в сучасних літературних творах. Саме методика феноменології міфу відкриває простір декодування *міфологічного сценарію як феноменологічного конструкта, що характеризується метажанровою й метанаративною скерованістю*. Об'єднуючи найрізноманітніші жанри художнього й публіцистичного дискурсів, міфологічний сценарій поводить як феноменологічний метажанр, у якому все підпорядковано прецедентним міфологічним матрицям.

Однією з найпродуктивніших методик описання міфологічних сценаріїв можна вважати теорію традиційних сюжетів. Послугуючись цією теорією, І. Зварич виокремлює інваріантну основу («яка на всіх стадіях розвитку словесного мистецтва (міф, фольклор, література) зберігає часто очевидні, а інколи приховані глибинні семантичні, образні, структурні та функціональні зв'язки» [Зварич 2005:33]). Таке вицленування інваріантної основи є передумовою розуміння «механізму становлення традиційного сюжету як варіювання маркованої ситуативної моделі» [Зварич 2005:35]. Дослідник зупиняється на традиційному сюжеті про Атлантиду, інваріантною основою якого стала маркована

* А от літературознавець Інна Булкіна наголошує на штучності такого поняття (ставлячи його поряд із терміном «література народів СРСР») [Булкіна 2004:26].

ситуативна модель із такими складниками, як великий острів посеред океану; високий рівень культури й цивілізації жителів Атлантиди; загроза її загибелі і знання/незнання цього жителями; збіг геологічних та соціальних катаклізмів; особистісно-владний конфлікт; синхронізація опису подій з існуванням Атлантиди [Зварич 2005:36]. Науковець зауважує, що можливе використання не усіх складників, а лише певної маркованої частини ситуативної моделі, тобто варіювання протосюжету. Однак певна інваріантна модель має бути обов'язково збереженою (у даному сюжеті це — потоп, що насувається на квітучу цивілізацію). До того ж, на переконання вченого, «аналіз традиційного сюжету про Атлантиду буде повним і логічно завершеним тільки з огляду на зв'язок з попереднім розумінням розвитку цього архетипу в інваріантних реалізаціях творення Всесвіту, обряду ініціації й пов'язаною з ним проблемою співвідношення життя і смерті, всесвітнього потопу» [Зварич 2005:33]. І. Зварич наводить приклади іншої моделі традиційних сюжетів, які функціонують в літературному творі не завжди лише за допомогою архетипного ядра, можливі варіанти маркування сюжету лише одним образом чи деталлю. І саме такі традиційні сюжети є, на думку літературознавця, більш розповсюдженими й придатними до інтерпретацій (маються на увазі ті сюжети, де складниками-маркерами виступають персонажі, як-от Прометей, Дон Кіхот, Дон Жуан, Мазепа тощо) [див. детальніше: Зварич 2005:38–45].

Образи-міфологеми як складові міфологічних сценаріїв піддаються прочитанню за допомогою методу логіко-семіотичної рамки Наталії Слухай, покладеної в основу її докторської дисертації «Художній образ у дзеркалі міфу етносу: М. Лермонтов, Т. Шевченко (лінгвосеміотичний аспект)» [Слухай 1995]. Згідно з ним, художній образ розглядається як суб'єктно-об'єктна модель, де образ — суб'єкт осмислення — досліджується з урахуванням його прямих дескрипцій, образ — суб'єкт зіставлення — непрямих, об'єкт зіставлення — реверсивних. Міфологеми описуються на тлі комплементарних парадигм: загально-культурологічної (запозиченої, здебільшого з давньогрецької міфології*), етнічної та індивідуально-авторської, на різних міфологічних зрізах образів: символів, медіаторів, атрибутів, хронотопів, метаморфоз, психологічних асоціативів, передвісників, хронотопів, локусів тощо [Слухай 1995]. Так, у розвідці, присвяченій етноміфологічній парадигмі творів Т. Шевченка, Н. Слухай зосереджується на психологічних асоціативах

* Тарас Прохасько в есеї «Абстрактна Франківщина: між Довбушем і Буковелем» сміливо проголошує: «Гуцульщина — це наша антична Греція» [Прохасько 2013:41].

(«типових міфопоетичних значеннях у складі будь-якого компоненту (предикат, актант, включно з хронотопом) пропозиції, яка описує типі ситуації переходу між світами міфопоетичного універсуму» [Слухай 2005:82–100]), таких як медіальні локативи (характеризують семантику місця), медіальні темпорали (хроноси) (характеризують семантику носія часових характеристик), власне медіативи (характеризують семантику каналу зв'язку між світами, медіальні інструментативи (характеризують семантику знаряддя або інструменту дії), медіальні агенти (семантика активної істоти — виконавця дії) тощо.

Дослідження терапевтичних текстів (тих, що мають позитивну, життєствердну інтенцію: фольклорних, релігійних, міфологічних, художніх, різноманітних семіотичних систем, що складають культурний спадок людства) пов'язане, зауважує Наталія Слухай, із теорією терапевтичної метафори, котра «демонструє один із важливих ресурсів універсальних можливостей аналогового мислення людини» [Слухай 2012:68]. Дослідниця виокремлює чотири фази формування терапевтичної метафори: перша — етап «трансдериваційного пошуку», тобто «встановлення ізоморфізму життєвої й метафоричної ситуації», що відкриває «доступ до каналового ключа» [Слухай 2012:70–71] і допомагає «людині у використанні особистісних ресурсів для такого збагачення моделі світу, якого вона потребує, щоб зуміти дати раду проблемі, що турбує» [Гордон 1995:21]; друга — бачення виходу із ситуації; третя — «пошук зв'язної стратегії»; четверта — «переформування ситуації», що призводить до ефективного рішення. Дотичними до проблеми дескрипції міфологічних сценаріїв є новітні сугестивні методики, якими послуговується психолінгвістика, — зокрема методика нейролінгвістичного програмування. Нейролінгвістичне програмування розуміється вченими як «модель поведінки і набір скрупульозно продуманих технічних прийомів, методів і методик, що виникли як результат дослідження структури суб'єктивного досвіду яскравих творчих особистостей» і характеризується еклектичністю, інтердисциплінарністю, тобто приналежністю до інших когнітивних наук [Слухай 2012:50, 51–52; див. ширше — лекції 5–7 посібника: 49–66, а також список літератури: 63–66]. Нейролінгвістичне програмування розробило прийоми програмування людської поведінки, що мають на меті «імплантацію у свідомість людини “потрібної” інформації» [Слухай 2012:55]. Наталія Слухай подає низку невербальних і вербальних засобів «концентрації сугеренда» (наведення трансу), навіювання інформації («утилізації трансу»), які, зауважує науковець, використовують ресурси різноманітних «карт

досвіду» людини, домінантними серед яких є візуальна, аудіальна, кінестетична [див. ширше: 55–62].

Індивідуально-авторський міф Марко Роберт Стех розуміє як ре-трансльований спільноті через образи-символи, знаки; сублімований власний досвід, з метою не лише переповідання пережитого, а й активного впливу на схеми колективного мислення [Стех 2002:16]. Канадський дослідник підтверджує думку про комплементарність індивідуального досвіду колективному: індивідуально-авторська міфологія, міфотворчість* доповнює-зцілює колективні міфології, «на зразок темного жіночого “інь”, що доповнює полярне світле чоловіче “янь” у далекосхідному символі “світової дороги” “дао”» [Стех 2002:16].

Для українського етносу характерна контамінація християнських і дохристиянських (язичницьких, народнопоетичних, давньоукраїнських) вірувань. У монографії Лесі Горошко «Символіка води в обрядовій традиції жителів Черкащини» досліджується звичаєвий символічний спектр води у обрядодіях родинного й традиційного календаря українців. Етнограф зауважує, що обрядове застосування води в контексті календарних дат є виразною ілюстрацією поєднаного з християнським віровченням архаїчного пласту культури українців, що зберіг у собі прадавні елементи культу предків [Горошко 2014:26, див. також про «контамінацію»: 42].

У книзі «Культура і вибух» Юрій Лотман, описуючи феномен мистецтва, виокремлює спільну рису сюжетів групи «пізнання людини»: вони переносять людину в ситуацію свободи й досліджують обрану нею в цій свободі поведінку [Лотман 1992:236]. Семіотик зазначає, що жодна реальна ситуація не може вичерпати всієї суми можливих варіантів дій, поведінки людини, що потенційно закладені в ній [Лотман 1992:236]. На подібну телепортацію у світ свободи здатне лише мистецтво, саме воно дозволяє людині приміряти на себе можливості вчинків/дій, тобто програвати запропоновані мистецтвом (літературним текстом) сценарії. Юрій Лотман використовує для опису таких необмежених варіантних можливостей питання-інтенцію «If» [Лотман 1992:237]. Резюмуючи, вчений висхідною точкою семіозису називає не окрему модель, а семіотичний простір, у якому елементи перебувають у найрізноманітніших відносинах один з одним: вони можуть виступати як смисли, що зіштовхуються, коливаються в просторі між повною тотожністю й абсолютною недотичністю, створюючи

* див., скажімо, книгу Володимира Панченка «Кільця на дереві», присвячену зокрема міфотворчості письменників 19–20 століть [Панченко 2015].

об'ємний смисл, котрий досягається повною мірою тільки з відношення усіх елементів між собою і кожного з них як частини до цілого [Лотман 1992:266, 267]. Ця теза Юрія Лотмана утверджує нашу гіпотезу про *метонімічно-синекдохічну природу структури семіотичної моделі міфологічного сценарію, множинність варіативних ізоморфних систем якого розкриває відношення толерантного делегування функцій: частина замість цілого*.

Моделювання міфологічного сценарію схоже, певною мірою, на створення голема («сконструйованої символічної репрезентації» [Речинський 2010:31]). Міфологічний сценарій як семіотичний голем демонструє одночасно і свою усталеність (певний набір базових структур/відносин), і «жадібність до новизни» [Речинський 2010:31]. Політолог Всеволод Речинський, нагадуючи про синекдохічний статус голема у ролі символічної реальності [Речинський 2010:31], розглядає останню «як нескінченний і вільний обмін дискурсів» [Речинський 2010:31].

Термінологічна й методологічна невизначеність дескрипції міфологічного сценарію обумовлена, на нашу думку, тим, що в сучасному літературознавстві немає одностайності, як влучно зауважив Ярослав Поліщук у «Дилемах української історіографії», не лише щодо «підходу до предмета (як писати), але й щодо самого матеріалу (про що писати)» [Поліщук 2010:6]. Окрім того, дефініційний і дескрипторний плюралізм пов'язаний із суб'єктивними чинниками. Так, автор аналітичної психології К.-Г. Юнг зазначав, що «у створенні наукових теорій і понять багато особистого і випадкового» [цит. за виданням: Зборовська 2003:14].

1.2.3. Міфологічний сценарій: проблеми типології

Міфологічний сценарій як об'єкт досліджень активно використовується останнім часом у лінгвістиці, психології, культурології. Однак літературознавча його інтерпретація залишалася донедавна поза увагою науковців.

Так, у лінгвістиці корпус дефініційних, дескриптивних, класифікаційних характеристик оформлено зокрема Олександром Колесником. Досліджуючи символічну форму репрезентації міфологічного повідомлення в поетичному дискурсі, Олександр Колесник описує ключові та другорядні міфологічні сценарії як компоненти міфологічного простору, що структуруються навколо певного мегаконцепту (а це, як припускає вчений, дозволяє співвідносити мегасценарії

не лише з традиційними міфологічними мотивами, а й з ноосферою [див. про це: Колесник]. Структурно ототожнюючи квест (як сукупність «типових стратегій навігації індивіда» в межах певного національного міфопростору) [Колесник] з мегасценарієм, Олександр Колесник досліджує, наприклад, квестові сценарії здобуття магічного артефакту, пошук союзників, встановлення стосунків, пророкування тощо [Колесник], що охоплюють «мезосценарії Відокремлення, Пригоди, Повернення» [Колесник]. Останні «складаються з ката-сценаріїв» (використання магічного предмета/творення закляття, сутичка, спілкування з магічною істотою та ін.). Диференціюючи міфологічні сценарії мікро- й макрорівнів, О. С. Колесник описує орієнтовні наслідки розгортання сценаріїв, успішна реалізація яких (а це стосується першою чергою мегасценаріїв) «розв'язує конфлікти і забезпечує збалансованість підсистем [світу], початок нового циклу поступу соціуму, лінгвокультури, цивілізації тощо» [Колесник].

Культурологи виокремлюють «культурні сценарії діяльності», що виступають, як правило, еталонними програмами життєдіяльності, пропонуючи людям ті рецепти поведінки в культурі, що відштовхуються від наявних у певному культурологічному просторі знань, цінностей, ідеалів, норм і правил поведінки [Подольська 2005:212]. Культурологи зазначають, що з-поміж найрізноманітніших культурних сценаріїв, записаних у культурі, людина в змозі вибирати найбільш доцільні, на її думку, чи переходити від одного сценарію до іншого. Існують сценарії, покликані реалізовуватися гуртом людей, а є особистісні, розраховані на поведінку окремої людини. Саме такі сценарії Е. Берном були названі «життєвими»: вони підказують, як організувати, розпланувати власне життя. У цьому контексті учені пропонують типові зразки культурних сценаріїв життя, характерних для соціальних типів особистості, як-от: «еталонні сценарії життя селянина, аристократа, вченого, бізнесмена тощо» [Подольська 2005:213], сценаріїв діяльності, що визначають культуру мислення, спілкування, праці, навчання, гри, відпочинку [Подольська 2005:213–244]. Так, дослідники зауважують, що, наприклад, під час реалізації сценарію процесу мислення людина зіштовхується з певними білими плямами і потребує зусиль задля їх виявлення, тобто оригінальних стрибків думки; культура спілкування вимагає сценаріїв, в основі яких узгоджуються зовнішня й внутрішня культури, що проявляється в різних формах [див. детальніше: Подольська 2005:222–232]; серед культурних сценаріїв навчання особливу увагу приділяють демонстраційному, розвиваючому, креативному сценаріям навчання; сценарії праці розглядаються через призму ціннісно-регулятивних парадигм:

структурної, гуманістичної, політичної, символічної, що на практиці змішуються [Подольська 2005:241–243].

Сучасна психотерапія активно використовує методику міфосценарного аналізу. Так, Михайло Литвак описує шість найбільш розповсюджених міфологічних сценаріїв у психотерапії: «Ніколи» (пов'язаний з усілякими заборонами й базується на міфі про Тантала), «Завжди» (в основі якого — міф про Арахну), «До» (ґрунтується на міфі про Геракла), «Після» (міф про Дамокла), «Знову і знову» (прецедентним текстом якого є міф про Сізіфа) [Литвак 1997]. Психоаналіз активно послуговується також методикою казкотерапії, адже казку можна вважати основою для певних вірогідних життєвих сценаріїв (згадаймо, наприклад, концепцію Берна: [Берн]), а реальна поведінка людей часто відповідає поведінці типових казкових персонажів.

Жан Бодріяр виокремлює декілька ключових сценаріїв, що охоплюють усі сфери суспільства: так, сценарій праці (як і сценарій влади, зауважує французький філософ) є не що інше, як «імітація», «магія праці», «лишень подоба, сценодрама виробництва (щоб не сказати мелодрама), колективна драматургія на порожній сцені соціального» [Бодріяр 2004:43]. Будь-який сценарій, за Бодріяром, створюється з метою приховання зниклого явища, предмета тощо, він є ніби «заводом з переробки відходів для їх повторного використання («а мрії, фантазми, уявне (історичне, казкове, легендарне) дітей і дорослих і є відходами, першим великим випорожненням токсинів гіперреальної цивілізації», зауважує вчений [Бодріяр 2004:42, 23]). У «Прецесії симулякрів» та «Гіпермаркеті й гіпертоварі» Жан Бодріяр розглядає «новий морфогенез, який належить до кібернетичного типу (тобто такий, що відтворює на рівні території, зони життя, зони руху сценарії молекулярного управління — сценарії розгортання генетичного коду) <...>». Сценарій генетичного коду є ядром: саме він керує переходом від сфери смислу до сфери знаку-програми, і сателітом: «Усі види енергії, всі події поглинаються цією ексцентричною силою тяжіння, все конденсується і вибухає всередину у напрямку до єдиної мікромоделі контролю <...>, в іншому біологічному вимірі, все конвергує й вибухає всередину в точці молекулярної мікромоделі генетичного коду» [Бодріяр 2004:114, 49–50, 57].

Таким чином, сьогоdnішній світ, що актуалізує архетипні й міфологічні сценарії, підлаштовує їх під себе, врізаючи, обрізаючи, перефразовуючи, переакцентовуючи, часом вільно конструюючи, відтворюючи «старі міфи в нових оболонках» [Неклюдов]. Сучасний міфологічний сценарій є беззаперечно штучним конструктом (з його ідеологічним і політичним підґрунтям), вбраним у «квазінауковий одяг», за висловом

С. Ю. Неклюдова, а іншими словами — у псевдоміфологічні фрагментарно-рудиментні лахміття.

Типологія міфосценаріїв, котру ми пропонуємо, базується на семіотичному підході. Так, виокремлюємо міфомоделі трьох рівнів: мега-, макро- й мікросценарії.

Мегаміфосценарії першого рівня представлено сценаріями ядерного й опозитивного типів. **Символічна міфомодель ядерного типу** експлікована ключовими для міфологій народів світу сценаріями початку і кінця. Мегасценарії початку й кінця являють собою мегаконструкти, що характеризуються текстовою поліваріативністю, і моделюють відкритий ряд мікросценарних текстових дублікатів. Міксовані з комплементарних запозичених, етнічних й індивідуально-авторських парадигм міфомоделі характеризуються поліморфізмом образів-креаторів, локацій-креацій, полісемантизмом сакральних діє-креацій.

Міфологічний сценарій ядерного типу — **мегаміфосценарій початку** — в художньому дискурсі являє собою семіотичну модель зі зміщеною домінантою: ймовірною акцентуалізацією певного складника моделі: **Образ-ізоморф креатора / локація креації / спосіб креації**, репрезентований традиційними мотивами / власне креативне дійство / результат креації. Запозичена комплементарна парадигма мегаміфосценарію початку розгортається переважно в площині античного міфу та міфу Середньовіччя.

Каркас міфосценарію вибудовують його стрижневі міфоеlementи: **Креатор (К) \cap локус Креації (ЛК) \cap передумова (причина) Креації (ПК) \cap сировина для (спосіб) Креації (СК) \cap дія-креація (ДК), результат Креації (РК) Σ міфологемні/міфемні репрезентанти (МР)** — усі вони відтворюють традиційні міфологічні сюжети / мотиви*

* на кшталт:

- про початок Еллади [Пашенко 2007:18–19]: К «Деміург» + ЛК «Егейське море, Балканський півострів, гора Олімп» + ПК «жахливий часопростір: безодня ущелин, урвищ, проваль, недосяжність гір» + СК «земля» + ДК «Деміург у день творіння / Землі взяв жменю й кинув просто в море» [Пашенко 2007:19] + РК «Еллада»;
- про первісних людей Еллади [Пашенко 2007:19–20]: К «Людина» + ПК «щоб порозумітись / Поміж собою і щоб світ безмежний / Наблизити до себе й досягнути, / Назвати в ньому явища і речі» [Пашенко 2007:19]: ДК і РК «творення слова, мови»;
- про зародження міфології [Пашенко 2007:21]: К «Людська свідомість» + ПК «викликати страх перед богами й підкорити людей богам — «розвинути покірність рабську» [Пашенко 2007:21] + ДК «поєднання реального й вигаданого / нереального світів» + РК «міфи і легенди»;

Символом першооснови світу в античній філософії вважався Протеї — морське божество, син Океана (Посейдона)

-
- про зміну пір року: К «Прамати-Земля» + ДК «життя всьому давала» [Пашенко 2007:22];
 - про перше покоління «старших богів»: К «Творчі сили Всесвіту, начала два космічні — Ерот і Хаос — чорнюща безодня, /<...> вічність нескінченна / У часі й просторі, де елементи різні / Були роз'єднані до краю і водночас / В собі приховували всі начала» [Пашенко 2007:28] + ПК «Матерія перебувала в безпорядку» + СК «першоелементи буття» + ДК «у надрах Хаосу уперше / З важкої суміші землі, води, повітря / В огненному бурганні возз'єдналися / Могутні велетенські творчі сили / Самого Всесвіту із сім'ям плодоносним, / Яке Ерот дав вічний й всемогутній» [Пашенко 2007:29] + РК «Два грандіозних божества — Уран і Гея / (Або інакше — Небеса й Земля)» [Пашенко 2007:29];
 - про рід титанів: К «Уран і Гея» + ДК і РК «Дали початок родові титанів, / Що уособили усі сліпі стихії дикі» (дванадцять);
 - про походження Ерота: К «Хаос і Гея» + РК «Ерот — утілення стихійного і творчого начала, вічний носій божественного сім'я» [Пашенко 2007:29];
 - про появу кіклопів: К «Уран і Гея» + РК «Кіклопи-потвори»;
 - про появу гігантів: К «Крон — наймолодший із титанів» + ЛК «морський берег» + СК «Уранова кров» + РК «гіганти, Еринії, богині помсти родової»;
 - про творення нових людей після вселенської повені: К «Девкаліон і Пірра — старе подружжя, що єдине врятувалося на човні від вселенської повені» + ЛК «поле, земля» + СК «материнські кістки — каміння Землі-Геї» + ДК «кидають позаду себе каміння» + РК «нові люди»;
 - про народження Афін Паллади: К «Зевс» + ЛК/СК «голова Зевса» + ДК (під ударом Гефестового молота голова Зевса розколюється) + РК «богиня мудрості й меткого розуму Афіна»;
 - про народження Афродити/Венери: К «Крон» + ЛК «біля скель Кіпру» + СК «кров із рани» + ДК/РК «із піни кривавої з'явилась Афродита» [Пашенко 2007:155];
 - про народження Діоніса/Вакха/Бахуса: К «мати Севела, Зевс» + СК/ДК/РК «зі стегна Зевсового народжується Діоніс» [Пашенко 2007: 171–172];
 - про Діонісів дар творити все з нічого: К «Діоніс, його таємні діви Ойно, Спермо, Елаїс» + ЛК «природа весняна» + СК «з нічого» + ДК/РК «перетворення всього на вино, зерно, олію; видобування з нічого меду, молока, джерельної води» [Пашенко 2007:180–181];
 - про появу квітів анемонів: К «Афродита» + ЛК «ліс» + СК «кров Адоніса» + ДК/РК «з Адонісової крові повиростали ніжні квіти — анемони» [Пашенко 2007:160];
 - про народження Галатеї: К «скульптор Пігмаліон, богиня Афродита» + ЛК «майстерня митця» + СК «глина» + ДК «Аполлон створив статую вродливої дівчини» + РК «Афродита оживляє статую, Галатея стає дружиною Пігмаліона» [Пашенко 2007:160–161];
 - про пуп землі: К «Аполлон/Феб» + ЛК «на місці святилища Феміди, Дельфійський храм, священний камінь» + СК «попіл спаленого тіла Змія Піфона» + РК «центр світу, сакральне, культове місце» [Пашенко 2007:118].

і Фетіди — через свою здатність перевтілюватися. Саме тому Протей — уособлення вічної і постійно мінливої матерії [Словник ант. міфології 1989:175].

Міфи про створення світу у слов'янському ареалі розгортають сюжети, що збігаються із загальнокультурологічним контекстом, й автентичні, відтворюючи або монокреативну, або дуокреативну міфомоделі (де творець світу — один або їх два), як-от про створення світу з насінини: К «Океан» + ЛК «дно правікового океану» + СК «насіиння землі» [Гейштор 2015:148].

Сюжети слов'янського космотворення доповнюються біблійними мотивами (М): М *першоелементний (сировинний)*: про творення світу з води, з безодні, з космічного яйця тощо [див. зокрема про це: Библейская энциклопедия 1990; Луцюк 2004]; М *дуалістичний*: суперечка між Богом і Дияволом, протистояння чорного і білого, добра і зла, неба і землі тощо [див. зокрема про слов'янські назви диявола: Гейштор 2015:151–154]*:

Александр Гейштор пояснює розповсюдження такого міфологічного субстрату особливостями архаїчної гносеології: сприйняття світу через дуальну світобудову, двоєдиність/двоїстість світу (бог на небі й диявол під землею, простір між якими є полем битви сакрального й профанного), креації, людини [Гейштор 2015:154–156]. З двоїстістю світу пов'язується низка образів-ізоморфів — скріпок між світами. Універсальним є образ Світового дерева. Повторюваність образу Світового дерева в інших образах-структурах підтверджує концепцію циклічності світобудови й космічного *sacrum*'у [див. про це також: Гейштор 2015:155–156].

* як-от:

- про співпрацю двох антагоністів; про створення світу шляхом пірнання в морські глибини: К «Бог», «Диявол» + ЛК «море» + СК «пригорща піску» + «Диявол пірнає у воду й дістає пригорщу піску. Бог кидає її у воду» + РК «клаптик землі, що розростався» [Гейштор 2015: 148–150];
- про дуалістичне створення людини: К «Бог», «Диявол» + ЛК «лазня» + ДК «Диявол створив людину. Бог вклав у людину душу» + РК «Людина. Після смерті людини — розділення: тіло — в землю (куди скинув Бог Диявола), душа — в небо (до Бога)» [Гейштор 2015:150];
- К «Велика Богиня/Мати / Мати Всесвіту / Родова/Небесна Мати / Жива/Дана/Діва/Берегиня/Життя Баба/Рожаниця/Лада/Слава / Мати Земля / Анна Престоїнна / Царівна-жаба/Морська царівна/царівна Оленка» + ЛК «дно Вогняного моря» + ДК «нейтралізує космічні стихії — драконів, гармонізує світ, знищення зла, втіленням якого є Дурний цар» + РК «Всесвіт» + МР (=К) [Войтович 2015:52–53].

Давньоукраїнська комплементарна парадигма презентує Світове/Небесне/Райське дерево / Дерево життя/пізнання як креатора світу, розгортаючи етнічний сюжетоланцюг*.

Релевантною вегетативній міфомоделі космотворення в давньоукраїнській є орнітологічна, зооморфічна, як-от, скажімо: К «Павук як втілення Бога-Творця» + ЛК «небесне море» + ДК «заснував гніздо» + СК «камінчик» + РК «безмежний камінь, на якому — земля» + МР «Павук», «камінь» [Войтович 2015:353–354].

Давньоукраїнська комплементарна парадигма актуалізує космогонічні міфосюжети з домінантними ізоморфами Світового дерева, співвіднесеними з образами — першоелементами буття. Так вибудовуються міфосценарії свіотворення**.

* наприклад:

- К «Дерево» + ЛК «вирий-рай» + ДК «породжує» + РК/К «Мати Всесвіту Лада, «небо», «земля», «світ», «першолюдина» + МР «Дерево як уособлення триєдності світу й бога Сонця, присутності життя» [Войтович 2015:140–142]. З образом Світового дерева пов'язано низку фольклорних, міфологічних традиційних космогонічних сюжетів, як-от:
- К «Герой, якому віддячила за врятованих пташенят орлиця» + ЛК «підземне царство, дерево» + ДК «кидає три яйця» + СК «три яйця» + РК «три царства: золоте, срібне, мідне» + МР «герой», «яйце», «птаха», світове дерево» [Войтович 2015:140];
- К «три голубоньки» + ЛК «синє море, Зелений явір як етноізоморф Світового дерева» + СК «пісок» / «золотий камінь» + РК «чорна земля» / «небо і небесні світила» [Войтович 2015:142];
- К «три голуби» + ЛК «двір, райське дерево сосна як етноізоморф Світового дерева» + СК «пісок» / «золотий камінець» + РК «чорна земля» / «небо і небесні світила» + МР «сосна», «корабель», «море», «панна» [Войтович 2015:142];
- ЛК/МР «живий камінь Алатир/вівтар/алатар як ізоморф Світового дерева, центру світу, світової вісі/меча-акінака / піч / ясне весняне сонце, на котрому сидить діва Зоря» [Войтович 2015:8].

** на кшталт:

- К/СК «Вогненне яйце»;
- К «Бог Ладо»;
- К/ЛК/СК «Першоводи» + РК «Світове дерево»;
- К/ЛК/СК «Дерево життя» + РК «богиня Всесвіту Лада — Праматір-Родиця»;
- К «Бог-громовик» + СК «творча сила» + РК «людина»;
- К «два голубочки» + ЛК «явір посеред моря» + СК «пісок» + РК «світ» (Закарпаття);
- К «чорт», «бог» + СК «болото/бруд/намул/дерево» + ДК «чорт створює із СК, бог дає життя» + РК «вовк»;
- К «бог» / «чорт» + РК «бджоли» / «оси» (Львівщина);
- К «павук» + ДК «снування» + РК «світ» (Полісся) [Войтович 2015:504–505];

Згорнутий сюжет творення спостерігаємо в іменах представників Вищої Творчої Сили — деміургів*.

Мегаміфосценарій кінця представлено як сукупність і послідовність таких складників: *Мотив (М) → Причина (П) → Наслідок (Н) Σ Міфологемні/міфемні репрезентанти (МР)*. Запозичена з давньогрецької й давньоримської міфології парадигма вибудовується на каркасі традиційних міфологічних сюжетів**.

- К «Ор» + ДК «моління до Всевишнього» + РК «сини Кий, Щек і Хорив» [Войтович 2015:348];
- К «бог Життя, Долі, володар Вирію, батько Білобога і Чорнобога, опікун Древа життя Род (у вигляді фалічного ідола — символу творчої чоловічої сили)» + ЛК «Земля» + СК «груддя»/«роса»/«дощ» + ДК «народження, Род вдихає життя в людей» + РК «сила життєдайності Землі — дружини Рода», «діти» + МР «Род», «бик» [Войтович 2015:423–424];
- К «Всевидюче/Божественне Око» + ЛК «Хаос» + СК «сльоза» + ДК «Око заплакало/пустило сльозу» + РК/К «першоптах Сокіл — Бог-Творець, духовне єство» + СК «священний дух першоптаха» + РК/К «золоте яйце» + РК/К «блаженний Вирій-Рай», «людський рід», «герой-деміург/напівбог/богатири» + ДК «виріс світ» + РК «Всесвіт» + МР «Яйце», «Сокіл», «Світове Древо», «Всевидюче Око» [Войтович 2015:98–99, 613];
- К «цар неба Жайворонок», «володарка землі Миша» + ДК «засівають поле» + РК «світ» [Войтович 2015:613];
- К «Яйце-райце» + ДК «перший чоловік розбиває яйце» + РК/К/ЛК «Хаос», «володар земних знань Змій» + МР «яйце», «змій», «хаос» [Войтович 2015:613];
- К «Вищі сили» + СК «горошина» + РК «представник Вищої Творчої Сили — деміург: Котигорошко» + МК «богатири» [Войтович 2015:34];
- К «Вищі сили: царівна, Вітер» + ДК «народжує замурована в кам'яний стовп царівна» + РК «представник Вищої Творчої Сили — деміург: Іван-Вітер» + МК «кам'яний стовп», «Вітер» [Войтович 2015: 34] тощо.

* К «Бог-Всебог / Дідо-Всеїдо / Великий/Старий Бог / Прабог / Найвище Єство / весняний бог Ярило / літній Симаргл-Семиярило / осінній бог Світовид / зимовий Коляда / бог торжества світла Дажбог» + РК «світ» [Войтович 2015:34–35, 457–458, 124–125]. (Саме у фольклорних текстах креація декодується за допомогою ономастики [Войтович 2015:34]: Розпихайгора, Вернидуб, Об'їдайло, Розімнізалізо, Загативода, Хлопчик-Мизинчик тощо.)

** як-от:

- про помсту Геї чоловікові Урану (руками наймолодшого сина-титана Крона): М «батьківське прокляття» + П (страх повторення батькової долі: «Бо виростуть — і батька з трону скинуть, / Як те сам Крон колись вчинив з Ураном» [Пашенко 2007:32–33] + Н (Крон поїдає своїх дітей-немовлят) + МР (Еринії, Фурії «уособлюють криваву помсту роду» [Пашенко 2007:33];

- про помсту Гери Зевсу за породжену без дозволу Афіну (інший варіант — про появу чудовиська Тіфона, потвори Єхидни, страховиськ Химери, Гідри, Кербера, Ортра, Сфінкса): М «руйнація» + П (помста) + Н (породження Геєю й Тартаром потвори, що «нищив ворога здаля вогнем пекельним») (Тіфон) [Пашенко 2007:33]), «потвори кровожерної та жахливої» (Єхидни) + МР «Тіфон — уособлення руйнівних сил Природи, змії, дракони», Єхидна — уособлення миттєвої смерті від жаху, Химера, Гідра, Ортра, Кербер, Сфінкс — уособлення страху, жаху;
- про Зевсову помсту людям: М (помста, покарання) + П (нелюбов Зевса до Землі) + Н (Пандора відчиняє заборонену скриньку) + МР (скринька Пандори — уособлення нещастя земних: хвороб, пошестей, бід; уособлення покарань людського роду нещастями, розрухами) [Пашенко 2007:39–40];
- про помсту стоголового Тіфона людям: М (помста) + П (поразка Тіфона у двобої із Зевсом) + Н (Тіфон дає про себе знати землетрусами, вулканічними виверженнями, смерчами, бурями, циклонами), МР (Тіфон — уособлення зла й жадоби помсти);
- про битву Зевса з титанами: М («корисне» покарання) + П (утвердження Зевсом своєї влади) + Н (Зевс «легко» карає Атланта: змушує його вічно тримати на плечах небосхил) + МР (Атлант — символ витривалості, сили, мужності) [Пашенко 2007:45–46];
- про війну Геї з велетнями (Гігантомахія): М (помста Геї «молодшим богам») + П (задня помсти молодших богів, що ув'язнили в Тартар титанів) + Н (Гея народжує гігантів) + МР (страхотливі гіганти — уособлення злочинства);
- про кару богів уселенською повинню: М (покарання за неповагу до богів, злість, заздрість) + П (людський рід «дійшов до краю, / <...> має очиститись від скверни, / спокутувати гріх свій через кару» [Пашенко 2007:59] + Н (вселенська повинь, пекельна злива) + МР (усесвітня повинь як символ покарання людей за їхні вчинки);
- про кару богів метаморфозами: М (покарання за зло) + П (ніхто, крім Філемона й Бавкідів, не пошанував богів у подобі злидарів) + Н (мешканців пихатого містечка боги перетворили на жаб) [Пашенко 2007:68];
- про небажання ошуканої Аїдом Деметри опікуватися Землею : М (нехоть, зневіра, смуток) + П (викрадення Аїдом Деметрової доньки Персефони) + Н (лихоліття на Землі, привид смерті — зневоднення, засуха, голод, смертність, зупинка народжуваності) [Пашенко 2007:138–141] + МР (Деметра як заорука людського благополуччя на землі, символ життя, дихання, радості, достатку, втілення врожайності, родючості, медіатор між людьми й богами, уособлення турботи й помічі);
- про покарання Деметрою підступного царя Ерисихтона: М (покарання за зло, муки спокутування гріхів) + П (Ерисихтон рубає дуб, у якому ховається улюблена німфа Деметри) + Н (Деметра карає злого царя постійним голодом, постійно голодний цар сам себе розшмавлює) [Пашенко 2007:140–141];
- про загибель Атлантиди: М (покарання жителів за людські вади і втрату божественних дарів) + П (руйнівна повинь) + Н (загибель Атлантиди) + МР (амбівалентний образ Атлантиди як символа раю й катастрофи) [Адамчик 2006:8];
- про Аполлонову помсту непокірним: М (покарання Кассандри, котра знехтувала коханням Аполлона) + П (ніхто не вірить пророцтвам Кассандри) + Н (падіння

Однією з ключових міфологем міфосценаріїв кінця є пекло, що можна розглядати як конденсований, згорнутий міфосюжет. У за-
позиченій давньогрецькій міфологічній парадигмі прослідкову-
ється така структура образу Пекла, що розгортає міфомодельовий

-
- Трої, мешканці Трої перетворюються на рабів) [Пашенко 2007:116] + МР (Касан-
дра — персоніфіковане пророцтво);
- про Аполлонову помсту за образи: М (помста, Аполлонове покарання людей хво-
робами) + П (образа Агамемноном жерця) + Н (Аполлон насилає на Трою пошесть:
чуму) [Пашенко 2007:120–121] + МР (хвороба як покарання й очищення);
 - про Артемідову помсту Актеону: М (помста, покарання, метаморфоза) + П (мис-
ливець Актеон побачив роздягнену Артеміду) + Н (перетворення юнака на оленя,
смерть Актеона-оленя від рук друзів-мисливців) [Пашенко 2007:128–129; Антична
літ. Довідник 1993:37–38] + МР (Артеміда — покровителька полювання, символ
плодючості, уособлення природного первня);
 - про покарання Гермесом нечесних і жадібних людей: М (покарання) + П (заздріс-
ний дроворуб обдурав Гермеса) + Н (втрата дроворубом усього) + МР (Гермес —
охоронець мандрівників і доріг, уособлення винахідливості, хитрості, символ
прощання, торгівлі) [Пашенко 2007:147–148; Ант. літ. довідник 1993:73–74];
 - про покарання самовпевненості, пихатості: М (покарання, метаморфоза) +
П (погордливиий Наркіс відштовхнув закохану в нього німфу) + Н (німфа Ехо
покарала юнака невзаємним коханням, перетворила Наркіса на самозакохано-
го Нарциса) [Пашенко 2007:162–163] + МР (Нарцис як символ самозакохано-
сті, пихи, погорди);
 - про покарання Діонісом піратів: М (покарання, метаморфоза) + П (тірренські піра-
ти захоплюють у полон Діоніса, глузують із нього) + Н (Діоніс перетворює піратів
на дельфінів) + МР (дельфіни спокутують свою провину: рятують людей» [Пашен-
ко 2007:174–175];
 - про Діонісове покарання тих, хто не вірив у його божественне походження: М (по-
карання) + П (невіра царя Фів Пентея і його матері Агави в Діоніса) + Н (мати
в безтямі вбиває свого сина) [Пашенко 2007:178–179] + МР (Діоніс);
 - про Діонісове покарання дочок Мінія-царя: М (покарання, метаморфози) + П (не-
повага доньок Мінія до Діоніса) + Н (Діоніс перетворює сестер на бика, панте-
ру, лева, кажанів, нетопирів) [Пашенко 2007:179–180] + МР (Мініади, Діоніс)
 - про Діонісове покарання царя Мідаса: М (покарання, метаморфози) + П (Мідасо-
ва жадоба золота) + Н (перетворення всього, до чого торкався Мідас, на золото)
[Пашенко 2007:180–181] + МР (Мідас);
 - про смертоносне народження: М (народження) + П (Персей здобуває у двобої
з потворами голову Медузи) + Н (з крові Медузи, що просочилася з торбини, на-
роджуються отруйні змії, від яких усе живе втікає) + МР (герой Персей, потвора
Медуза) [Пашенко 2007:192–195];
 - про Персеєве покарання непокірного Атланта: М (помста, метаморфоза) + П (Ат-
лант негостинно зустрів Персея, що здобув голову Медузи) + Н (Персей за допо-
могою голови Медузи перетворює Атланта на скелю, яка підтримує небо) + МР
(Персей, Медуза, Атлант) [Пашенко 2007:195].

алгоритм: *локус (Л) ∩ темпораль (Т) ∩ синергійний / синестезійний образ (СО) ∩ медіатори (М) ∩ образи-атрибути (ОА) ∩ артефактні образи (АО) ∩ мешканці локусу (МЛ) ∩ причини покарання (ПП) ∑ міфологемні/міфемні репрезентанти (МР)*: МР «Аїд», «пекло» + Л «рівнина неосяжна, / Сумна, холодна й напівтемна вічно», «холодний, мертвий і сумний простір», «болота», «драговиння», «ріка скорботи, плачу», «ріка Забуття Лета» [Пащенко 2007, с. 90–91] + СО «сморід сірки, пекельні річки» + ОА «пекельна брама», «мідний нескінченний мур» + М «Перевізник Харон», «Провідник Гермес» + АО «тоскні страховиська, Нужда, Старість, Хвороби, Безсилля, Жах, Страх, Війна, Чвари, Сни, Марення, ледар Бріарей, триголовий Кербер, нещадні Кери — втілення зла, демон зла і дух нещастя Евріном» [Пащенко 2007:91–93] + МЛ «мертві душі, тіні» + ПП «сварки, вбивства, злочини, самогубство, зрада, розпука.

У біблійній старозавітній комплементарній парадигмі розгортаються традиційні міфосюжети, що репрезентують міфологічний сценарій кінця, як-от: Про будівництво / руйнацію Вавилонської вежі: М «помста Бога людям за їх пиху» + П «змішання мов» + Н «нерозуміння людьми одне одного».

Міфологемними репрезентантами — згорнутими міфосюжетами, що лежать в основі біблійної старо- й новозаповітної комплементарних парадигм, — є безодня як ізоморф смерті й зла, вхід до пекла, уособлення Часу й жахиття смерті — постійні супутники життя людини (семантичні складники: сила тяжіння, безмежжя) [Адамчик 2006:10–11].

Кінцевий алгоритм міфосценарію кінця виглядає так: *локус (Л) ∩ мешканці локусу (МЛ) ∩ темпораль (Т) ∩ синергійний/синестезійний образ кінця (СО) ∩ медіатори (М) ∩ образи-атрибути кінця (ОА) ∩ причини кінця (ПК) ∩ есхатологічна дія (ЕД) ∩ результат есхатології (РЕ) ∑ міфологемні/міфемні репрезентанти (МР)*.

Міфомодель опозитивного типу (репрезентована художнім і публіцистичним дискурсом) відображає універсальну бінарну світоглядну систему. Семіотична симулятивна міфомодель представлена ключовими **макросценаріями** мегасценарію опозитивного типу, як-от: **протистояння та спротиву**. Пропонуємо такий алгоритм його прочитання: *Антагоністи (А) ∩ локус конфлікту ЛК ∩ конфлікт (К) ∩ результат конфлікту (РК) ∑ міфологічні/міфемні репрезентанти*.

У запозиченій давньогрецькій/давньоримській міфопарадигмі Герой актуалізує традиційні сюжети про протистояння, двобій, моделюючи міфологічний сценарій такого зразка: *Г (герой) як міфонімний репрезентант сценарію, як генератор ідей/дій ∩ А (антагоніст) ∩ ЛП (локус здійснення подвигу) ∩ Д (дії, секретні механізми здійснення подвигу) ∩ П (подвиг) ∩ міфологічні/міфемні репрезентанти**.

Героїчні подвиги є складовими міфосценарію ініціації, тобто мікроміфосценарії протистояння, об'єднані міфологією шляху, дороги, пошуку, подолання перешкод, являють собою ініціаційний міфосценарій**

* Назвемо декілька:

- Г «Персей» + А «бог смерті Танатос» + ЛП «на заході далекому за Океаном — острів Горгон» + Д «знешкоджує сестер, що знають дорогу, дізнається таємниці Медузи — заборона дивитися їй у вічі, чарівні подарунки від помічників: шолом-невидимка Аїда, сандалії з крильцями, безрозмірна торбина — від сестер, щит-дзеркало від Афіни, двосічний меч від Гермеса» + П «здобуває для Полідекта голову Медузи» [Пащенко 2007:192–194];
- Г «Персей» + А «морська потвора» + ЛП «Ефіопія, морський берег» + Д «вбиває меча» + П «рятує Андромеду від самопожертви Посейдону» [Пащенко 2007:195–196] тощо.

** до прикладу:

- Г «Геракл / Геркулес» + А «Немейський лев» + ЛП «лісові нетрі, смердючий барліг» + Д «задушує голими руками страшного звіра» + П «знищення Немейського лева» [Пащенко 2007:202–203];
- Г «Геракл / Геркулес» + А «Лернейська дев'ятиголова гідра» + ЛП «болото Амімон, оточене скелями» + Д «зігнуті голови гідри припікав розпеченим смолоскипом» + П «долає лернейську гідру» [Пащенко 2007:203–204];
- Г «Геракл / Геркулес» + А «Керінейська лань» + ЛП «Аркадія, лісисті гори» + Д «легко ранив лань» + П «ловить Керінейську лань» [Пащенко 2007:204–205];
- Г «Геракл / Геркулес» + А «Ериманфський вепр» + ЛП «лісові нетрі» + Д «загнав до знесилення вепра» + П «вгамовує вепра» [Пащенко 2007:205];
- Г «Геракл / Геркулес» + А «Авгієві стайні» + ЛП «край елідський» + Д «спрямовує потоки рік у стайні — майструє водогін» + П «чистить стайні Авгієві» [Пащенко 2007:205–206];
- Г «Геракл / Геркулес» + А «Стимфалійські птахи» + ЛП «Стимфал — місцевість в Аркадії» + Д «дзвоном мідних тимпанів розігнав птахів» + П «вигнання з Еллади стимфалійських птахів» [Пащенко 2007:207];
- Г «Геракл / Геркулес» + А «Критський бик» + ЛП «Крит» + Д «голими руками кидає й скручує бика» + П «приборкує скаженого бика» [Пащенко 2007:207];
- Г «Геракл / Геркулес» + А «Діомедові коні» + ЛП «Фракія» + Д «бій» + П «приборкання коней» [Пащенко 2007:207–208];

Міфосценарії другого рівня — символічна міфомодель домінантно-периферійного типу — репрезентуються двофокусними й трифокусними макроконструктами.

Двофокусні домінантно-периферійні міфологічні моделі презентовано **макроміфосценаріями віднайденого й втраченого раю**: з міфологемою-домінантою «Рай» і дзеркальним периферійним елементом: віднаходження/втрата Раю. Рай постає як міфологема з вираженою контрастивною бісемією через допоміжні складники: віднайдений/втрачений. Обидва сценарії відображають ключові міфи: космогонічні й есхатологічні. Дана модель вирізняється дзеркальною структурою периферійного елемента зі структурною домінантою — міфологемою/міфосюжетною константою і змінним периферійним елементом, що розводить обидва сценарії як складові бінарних мегаміфосценаріїв: початку і кінця.

Структурно запозичені з давньогрецької/давньоримської міфології традиційні сюжети про рай можна вибудувати за таким алгоритмом: *райський локус (ЛР) ∩ райська темпораль (ТР) ∩ передумова потрапляння до Раю (ПР) ∩ мешканці Раю (МР) ∩ Σ синергійний/синестезійний образ-репрезентант Раю (ОР) Σ міфологемні/міфемні репрезентанти*: ЛР «Єлісей, Єлісейські поля, Блаженні острови, Рай античних греків, Острови Блаженства» + ПР «шляхетне життя, побожність, любов до вітчизни, добродіяння, повага до старших і батьків» + ОР «різноквіття, різнотрав'я, буйноцвіття, тиша, води дзеркальні, пахощі, духмяність, кришталеві річки, легкий вітерець, пташині пісні, срібні звуки арфи», МР «блаженні», «безплотні; / Подобу тіл вдяганки прикривають / З пурпурної тонкої павутини», «душі праведні відпочивають / Після життя, прожитого побожно» [Пашенко 2007:44].

Двофокусна макроміфомодель братовбивства актуалізує міфосюжетну домінанту з біблійним кодом (міфосюжет про вбивство Каїном брата Авеля) і константними периферійними модулями: мотивами злочину (вбивства) і покарання (спокути) і розглядається як одна з варіацій міфосценаріїв ядерного типу. Алгоритм міфосценарію братовбивства

-
- «Геракл / Геркулес» + А «амазонки» + ЛП «країна амазонок» + Д «війна» + П «заволодіння поясом амазонки Іпполіти» [Пашенко 2007: 208–209];
 - «Геракл / Геркулес» + А «велетень Геріон» + ЛП «острів Еритрея, на далекому Заході» + Д «вбиває велетня» + П «заволодіває биками Геріона» [Пашенко 2007:209–210];
 - «Геракл / Геркулес» + А «велетень Антей», «син Посейдона — цар Єгипту Бусіріс» + ЛП «Лівія», «гіперборейські краї» + Д «двобій» + П «яблука Гесперид» [Пашенко 2007:211–212].

фокусується на таких міфоелементах: *учасники конфлікту (антагоністи) → причина конфлікту → конфлікт → результат конфлікту Σ міфологемні/міфемні репрезентанти*.

Трифокусна міфологічна модель репрезентована макросценарієм ініціації з актуалізованими компонентами, об'єднаними міфологемою шляху: «повернення до хаосу» (перехід у незвичний стан), випробування й власне ініціаційна трансформація (здебільшого символічного штибу). Отже, домінантою міфосценарію ініціації є міфологема шляху*, а його структурні модулі — початок шляху, власне шлях, центр (кінцева точка, мета) шляху — формують трифокусність як обов'язкові ланки-чинники здійснення мегаміфосценарію. Комплементарна парадигма запозичених давньогрецьких міфів про ініціацію вибудовується як трикомпонентна структура, як-от: *відокремлення (В) → подолання/неподолання перешкод (ПП/НП) → подарунок (винагорода) (П) Σ міфологемні/міфемні репрезентанти (МР)***.

* Див. зокрема: [Адамчик 2006:162]

**

- Випробування Природою: В (первісні люди Еллади туляться в печерах та барлогах) + ПП (боротьба за виживання: ворог — Природа, завдання — постійно розгадувати загадки світу) / НП (фаталізм → покірність долі: «Всі явища природні й катаклізми / Від волі демонів страшних залежать, / Від їхнього бажання зло зробити» [Пащенко 2007:18–21]);
- Випробування Прометея: В («скеля серед гір кавказьких сніжних» [Пащенко 2007:38]) + ПП (Прометей витримав муки: орел щоденно залізним дзьобом рвав живе тіло Прометея й клював печінку) + МР (Прометей як уособлення людського духу, богоборного первня, символ спротиву, стійкості, витривалості, мужності, просвітництва);
- Випробування Зевса (Гігантомахія [Пащенко 2007:46–50], двобій із Тіфоном [Пащенко 2007:50–51]);
- «Випробування Протеем»: ПП (приборкання Протея) + П (віщування на майбутнє) [Пащенко 2007:79];
- Випробування Сізіфа: В (висока гора) + ПП (покарання за те, що обдурих Зевсового посланця — бога смерті Танатоса: невинне заковчування на гору великої брили) + МР (Сізіф — уособлення терпіння, витривалості);
- Випробування Тантала: В (вода, річка) + ПП (покарання за зверхне й зухвале ставлення до богів — постійні спрага й голод, неспроможність напитися й поїсти) + МР (Тантал — уособлення витривалості, сили);
- Випробування Данаїд: В (вода) + ПП (покарання за непослух і вбивство своїх чоловіків — марні намагання наповнити ущерть бездонну діжку) + МР (бездонна

Отже, пропонуємо таку типологію міфологічних сценаріїв (табл. 1.2):

Таблиця 1.2 «Типологізація міфологічних сценаріїв»

Мегаміфосценарії			
ядерного типу		опозитивного типу	
початку	кінця	протистояння	спротиву
макроміфосценарії ядерного типу			
двофокусні домінантно-периферійні		трифокусні	
віднайденого / втраченого Раю	братовбивства	ініціації	
мікроміфосценарії ядерного й опозитивного типів			

діжка як символ безкінечної й безглуздої праці, символ безрезультативної діяльності);

- Випробування шляхом до Аїду: В (пекло, потойбіччя) + ПП / НП (шлях далекий: через болота, пустелі, драговиння, повз палац Аїда» [Пашенко 2007:92–93] + МР (образи-медіатори болота, пустелі тощо як «негарні» хронотопи);
- Випробування шляхом із Аїду: В (потойбіччя) + НП (шлях Орфея з Евридікою з Аїда на Землю — Орфей озирається → Евридіка назавжди залишається в царстві мертвих) [Пашенко 2007:100–103] + МР (Орфей як символ життя, вічного кохання, вірності, цілеспрямованості, уособлення життєдайної сили мистецтва, слова, музики);
- Випробування для майстрині-вишивальниці Арахни: НП (Арахна перемогла в майстерності вишивання Афіну — покарання за зухвалість прирівнятися до богів: перетворення Арахни на павука, що до скону снує павутиння) [Пашенко 2007:111] + МР (Арахна як уособлення долі);
- Покута Аполлона за вбивство Змія: В (далека Фессалія) + ПП (праця Аполлона в царя Адмета: випасання овець, допомога Адмету у здобутті дружини Алкестіди, порятунок Адмета від отруйних змій) [Пашенко 2007:123–125];
- Випробування для Деметри: В (земний і підземний (Аїд) світи) + ПП (пошук викраденої Аїдом доньки Кори) [Пашенко 2007:136–141] + МР (Деметра — втілення родинного багаття, уособлення допомоги, терпіння, любові, наполегливості, символ турботи, родинного добробуту).

Ряд мікросценаріїв є безкінечним, адже актуалізуються такі міфологічні сценарії в конкретних літературних творах. Ланцюг ідіостильових міфосценарних варіацій може бути безкінечним, адже текст постійно генерує міфологічні сценарії, навіть в уже «готовому», завершеному вигляді (як написаний автором твір). Спостерігаються також збіги: один і той самий міфологічний мікросценарій з ідіостильовими текстовими особливостями.

Усвідомлюємо відносність і гіпотетичність такої типології міфологічних сценаріїв. Хоча запропонована концепція й будується на достовірному матеріалі — корпусі українських художніх та публіцистичних текстів новітнього часу (починаючи з року проголошення незалежності України), — однак цей матеріал невичерпний, відкритий. Слушними у цьому сенсі є роздуми Олександра Потебні з приводу наукової й поетичної (художньої) картин світу: «Наука подрібнює світ, щоб знову скласти його у струнку систему понять; але ця мета віддається в міру наближення до неї, система руйнується від будь-якого факту, що не ввійшов до неї, а число фактів не може бути вичерпаним» [Потебня 1990:38]. Та ці застереження вченого стосовно побудови універсальної системи не спростовують тезу про унікальність наукової картини світу, радше підказують бути обережним із гіпотезами.

Висновки до першого розділу

Феноменальна природа міфу проектує як безкінечність його дефініцій, так і безліч векторів прочитання. Художньо-сакральний і публіцистично-профаний модуси міфу ретранслюють його семіотичну лінію, що вибудовує імперативну, наративну, поведінкову, аксіологічну, наративну, соціоцентричну модель. Семіотична парадигма міфу, котрий є особливою мовою, метамовою [Барт 1996:55, 240, 239], а точніше — вторинною семіотичною системою (термін Юрія Лотмана [Лотман 1972:21]), пропонує терапевтичні рецепти для людини й суспільства в цілому, способи виходу із соціокультурної кризи, викликані ситуацією переходу [Губарева 2006]. Міфологічний «поступ» сьогодення (як в сакральному, так і в профанному світі) проектує проблему надміру теорій, коли концепції беззаперечних авторитетів, таких як Б. Малиновський, К. Леві-Стросс, М. Еліаде, Е. Кассіер, Р. Барт, В. Пропп, Н. Фрай тощо та незліченної кількості сучасних науковців створюють каскад думок,

теорій, інтерпретацій міфу [Гриценко 1998:169–178]. Така ситуація надлишку теорії свідчить про, врешті-решт, нівелювання поняття міфу, про його складну, розпливчасту, мінливу природу. І, як метафорично резюмує О. Гриценко, «чи увесь цей теоретичний різнобій не нагадує східної притчі про трьох сліпців, що зустріли слона й намагалися з'ясувати, як він виглядає? Адже <...> із суджень трьох сліпців ми мали б зробити висновок, що не існує такої «речі», як слон, а є лише випадково застосований спільний термін для трьох різних звірів» [Гриценко 1998:171]. (Хоча, як зауважує в передмові до своєї книги «Істина міфу» К. Хюбнер, «можливо, міфу зовсім не притаманна та ірраціональність і темнота, яка одних відштовхує, а інших, навпаки, притягує» [Хюбнер 1996:4].) Іван Стренські, критикуючи численних теоретиків міфу, доходить висновку щодо відсутності міфу: міф є лише явище, яке ми «вирізаємо» з реальності, а не те, що існує саме по собі, «це — верблюд, побачений нами в хмарині» [Strenski 1987:1]. Отже, якщо не розглядати всі концепції міфу як обов'язкові приписи, то таке концептуальне різноманіття дає багато слушних спостережень та інструментаріїв його аналізу й інтерпретації. Як зауважував К. Кереньї у «Вступі до сутності міфології», наука має розчистити шлях до міфології, яку вона ж і заблокувала відпочатку своїми інтерпретаціями та поясненнями, щоб насолодитися переживанням міфології [Кереньї 1996:12].

Модус sacrum'у розгортає багатовекторність прочитання міфу. Так, ритуальний, етнологічний вимір міфу акцентує функціональну його складову: підпорядковуватися людині, підказувати їй шлях до витоків, до себе, бути дериватом системи культури, вибудовувати парадигматичні й детермінантні структури, послуговуючись логікою бриколажу. Міфо-функціональний вектор окреслює ймовірні сюжетні — поведінкові — лінії, реверсивні моделі й предикати, демонструючи імпліцитні ознаки міфологічного мислення сучасних людей, у тому числі причетних до декодування літератури. У міфо-семіотичному векторі міф запрограмований на розкодування, як і інші метамовні, знакові структури, між елементами яких існують парадигматично-синтагматичні зв'язки, а власне знаки є смисловими генераторами й інваріантами, семантичними перетинами тексту й метатексту, системи й позасистеми. Семіотичними цеглинами текстів художнього дискурсу є міфологеми як певні міфогени, здатні зберігати й генерувати загальнокультурологічну, космічну й етнічну пам'ять, здатні автовідтворюватися з фрагментів і навіть слідів. Змикання тексту й метатексту призводить до семантичного вибуху, під час якого вивільняються як домінантні, так і периферійні елементи «світу семіозису», зберігаючи в собі

«ген» цілого. Лотманівська ідея семіотичного вибуху віддзеркалюється в нашій гіпотезі генерування міфологічних сценаріїв з уламків систем та дублюванні мікро-, макро- й мегарівнів міфологічних сценаріїв, демонструючи гнучкість й енергетичну стійкість знаків-образів, конденсатом смислів яких виступає міфологема. У міфо-структуралістському векторі відбувається екстраполяція структури мовної системи на міфологічну й накладання різних штибів інформації, перекодування семіотики міфу на семіотику тексту. Тотальна міфологізація знакових, текстових структур свідчить про парадигматизацію носіїв міфологічної інформації, з яких найбільш міфологічно зарядженим є художній текст. Психоаналітичне прочитання міфу, пов'язане з архетипними, неусвідомленими, прихованими структурами та двополюсністю людської психіки, підтверджує гіпотетичне виокремлення ключових міфосценаріїв початку й кінця, а також міфосценарію протиставлення. Міфо-психоаналітичний вектор поєднує колективні позасвідомі уявлення з особистісними, автоматично змішуючи міфологічні першообрази, архетипи з неоміфологічними структурами й уможливорюючи апіорі гетерогенне міфоутворення, що демонструє багатшаровість комплементарних парадигм тексту й моделювання інстинктивної поведінки як репрезентації позасвідомих імпульсів. Юнгіанська концепція архетипних акцій проектується на нашу ідею міфосценарного домінування в художньому дискурсі, семіотичні елементи якого виступають креаторами (не)усвідомлених сценаріїв, певними психічними маніфестаціями. Символічний напрямок інтерпретації міфу віддзеркалює його суперечливу природу: замкненість і відкритість символічної системи, (роз)кодування міфу як символічної скріпки між свідомими й підсвідомими структурами, а також генетичний зв'язок символу з міфом. Міфо-символічний вектор маркує символ як домінанту семіотичних рівнів міфологеми. Когнітивний та культурологічний аспекти прочитання міфу виявляються за допомогою інформаційних моделей, серед яких фреймові структури, сценарії, образні схеми, метафори, культурні кластери й скрипти тощо — тобто тих семантичних атомів, з яких складається міфологічний «ген». Етнопрагматичний вектор скеровує міф в етнокультурологічну площину. Міфологічний код української літератури зберігається в трьох загерметизованих семіотичних боксах: фонові-культурологічного (запозиченого) міфу, етнічного поганського (язичницького, народнопоетичного) й етнічного християнського, ключі від яких знаходять у художньому тексті, котрий регенерує четверту комплементарну парадигму: індивідуально-авторського

міфу. Сучасна гуманітаристика стає теоретичним і практичним майданчиком міфу.

Модус profanum'у відтворює соціокультурний вектор руху міфу. Міфологічний реверс, у який потрапляє сучасний соціум, характеризує міф як інтенцію до активної дії, котра можлива в урівноваженні протилежностей, у боротьбі між ними, у спротиві, підтверджуючи існування в симулятивному дискурсі ще одного ядерного міфосценарію: опозитивного типу. Сьогоднішній світ намагається згадати, впізнати себе в сакральному міфі, реконструюючи, регенеруючи його з уламків, фрагментів, натижків. Іntenція до терапевтично-реанімаційного міфоцентру, до генеративних міфологічних конструктів розвертає профанний світ до сакрального, дає відповіді на багато питань, проектує поведінкові моделі, включені в сучасні суспільні процеси і відображені в текстах публіцистичного дискурсу.

Поняття міфологічного сценарію, введене в обіг лінгвістами, сьогодні лише тестується в літературознавстві. Тому проектує низку проблемних питань, пов'язаних із дефініцією, дескрипцією, прочитанням, декодуванням, типологізацією тощо. Цілісна/фрагментарна реконструкція міфологічних сценаріїв у символічних і симулятивних вербальних/невербальних формах (літературно-художньому й публіцистичному дискурсах особливо) пов'язана з процесом неоміфологізації, переосмисленням архаїчних схем, що зберігають семіотичні матриці прецедентних текстів. Семантичне ядро міфологічного сценарію — певна стратегія поведінки індивіда/соціума — провокує появу термінологічного віяла, як-от: квест, флешмоб, етноідентифікаційні тактики, імпліцитні моделі ідентичності, етностереотипи, соціальні кліше, скрипти тощо. Співвіднесеними з міфологічними сценаріями є образні формули, що можуть бути задіяні в культурному програмуванні, традиційні сюжети/протосюжети, образи й символи, мономіф, магістральний сюжет, мандрівні сюжети й мотиви. Продуктивним підходом до дескрипції міфологічного сценарію вважаємо холістичний, що передбачає поліваріативні описові парадигми, переплетення й накладання яких свідчить про палімпсестну природу цього семіотичного конструкта. Прочитання міфосценарію, структурними стрижнями яких є міфологеми, впорядковані за принципом фрактальності, можливе із застосуванням фреймового аналізу, кластерного аналізу, методу бриколажу, елементарної феноменології міфу, теорії традиційних сюжетів, методу логіко-семіотичної рамки, теорії терапевтичної метафори, сутєстивних методик нейролінгвістичного програмування тощо. Така термінологічна й методологічна невизначеність міфологічного сценарію продукує

й проблему типології. Усталеними й адаптованими є психологічні, культурологічні й соціокультурні класифікації міфологічних сценаріїв, методика яких активно застосовується в психотерапії, культурології, соціології. У лінгвістиці Олександр Колесник пропонує розглядати динамічні міфоструктури як багаторівневу ієрархію: квест як мегасценарій складається з мезосценаріїв відокремлення, пригоди, повернення, у межах яких реалізуються макросценарії на кшталт протистояння, подорожі до потойбіччя. Останнім підпорядковано катасценарії, як-от сутичка, використання магічного предмета. Сценарії мікрорівня, що являють собою динамічні елементи слотів певних фреймів, дослідник співвідносить зі скриптами. Запропонована нами типологізація міфологічних сценаріїв зумовлена семіотичним підходом. Міфосценарії як семіотичні конструкти, маючи спільні компоненти, вбудовуються один в одного, утворюючи три рівні: мегаміфосценарії ядерного й опозитивного типів (початку, кінця, протистояння) об'єднують міфосценарії другого рівня: домінантно-периферійного типу (з незмінною домінантою й дзеркальним периферійним елементом: макроміфосценарії віднайденого/втраченого Раю) й трифокусні міфосценарії (як-от ініціації). Макросценарії в художніх і публіцистичних текстах реалізуються поліваріантними мікросценаріями, ізоморфними конструктам вищих рівнів. Активний семіотичний шар міфосценарію представлено його ядерною частиною, семантичною квінтесенцією — міфологемами, що консервує й генерує міфологічні уявлення, адже, на відміну від архетипу — константи підсвідомого міфологічного образу, усвідомлюється як динамічна структура, що експлікує образи світу.

РОЗДІЛ II

СЕМІОТИЧНА СИМВОЛІЧНА МІФОМОДЕЛЬ: ІНДИВІДУАЛЬНО- АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФОЛОГІЧНИХ СЦЕНАРІЇВ

Реконструкція міфосценаріїв у художньо-му та публіцистичному дискурсах схожа, використаємо метафору Андрія Заярнюка, на процес вилущення вартісного, міфологічно маркованого, «з лущини тексту, в якій воно заховано» [Заярнюк 2010:6], і змушує, за вдалим висловом Юлії Ємець-Доброносової, «упорядковувати по-своєму те, що вже має якийсь внутрішній і до кінця не розкритий порядок, творити символічну зв'язність попри динамічну семіотичну природу» [Заярнюк 2010:8]. У роздумах Юрка Прохаська «Чи можлива історія “галицької літератури”» знаходимо потенційний для нашого дослідження модус: реконструювати з фрагментів, слідів, натяків міфосценарії, щоб розрізнені, автентичні взаємосуголосні й не залежні один від одного тексти «викликали враження добре впорядкованої, зрозумілої і переконливої цілості» [Прохасько 2010:7].

На початку розвідки «Міф сьогодні» Ролан Барт зорієнтовує читачів: міф — це парафія науки, що включає в себе семіологію (яка «вивчає значення незалежно від їх змісту» [Барт 1996:236]), і тому має розглядатись як семіотична система. Барт пояснював входження міфології в семіологію тим, що предметом першої з них є оформленість ідей. Юлія Крістева в «Полілозі» наголошує на необхідності висвітлювати «рентгеном структури», сигнікативну тканину яких досліджує семіотик [Крістева 2004:29]. Ці плюралізовані структури письма, за Юлією Крістевою, посідають «взаємозамінні, можливі й рухливі місця»:

зосереджують «в гетерогенному просторі номінацію феноменів» (символічний спектр образів) «й заперечення цих імен (фонетичний, семантичний, синтаксичний вибух)». Таке заперечення, як зауважує дослідниця, пов'язане з гомогенним простором значень [Крістева 2004:34–35]. Знакові системи, наголошує семіотик, виходять за межі лінгвістики: вони є «транслінгвістичними» й «організують іншу комбінацію з допомогою тих самих лінгвістичних категорій, що функціонують, проте, як другорядні чинники, і то в іншій системі, якою керує інший суб'єкт» [виділено автором: Крістева 2004:24].

Усередині культурної, етнічної пам'яті і в знакових продуктах культури, в яких вона реалізується, існує система комунікативних механізмів, названа Юрієм Лотманом «семіотичним універсумом». «Процес формування семіотичного універсума, — ділиться своїми роздумами В'ячеслав Васильченко, — має перцептивний характер: асиміляція ним нових знаків відбувається шляхом співвіднесення їх з уже відомими, нові знання входять у макросистему відомих уже знань» [Васильченко 2008:49]. Так здійснюється вертикальний діалог: між культурами, між комплементарними парадигмами, що декодують знаки мови культури попередніх і сучасної епох.

Саме семіотика, так би мовити, легітимізує символічні просторові зв'язки, про які йдеться, зокрема, в монографії Дороти Корвін-Пйотровської [Корвін-Пйотровська 2009]. Це пов'язується з трактуванням тексту як «експресії уявного простору», елементи якого метафорично «розпросторюються»*. Семіотичні операції здійснюються в тексті при повторенні мотивів, сугестивності описів, і це стає «сигналом генерування додаткових, тобто надреференційних значень, запрошення до гри» [Корвін-Пйотровська 2009:85–86, 39].

Створення семіотичної моделі міфосценарію передбачає, словами Тамари Гундорової, «ре-конструювання, тобто осмислення явища; водночас саме його творення. Такий підхід спрямовує увагу на відкривання не лише зреалізованих, але й потенційно наявних, хоча не цілком розгорнутих можливостей культурного і літературного розвитку» [Гундорова 2009:18]. Однією з рис українського постмодернізму дослідниця називає «тенденцію оновлення словесного ряду поза сферою впливу символічного Батька, що закріплює національний культурно-мовний контекст» [Гундорова 2009:149]. Про «явлене»

* Розширимо це трактування розумінням Наталії Слухай художніх текстів як терапевтичних, «скерованих на стабілізацію і позитивний розвиток психоемоційного статусу людини» [див. про це: лекції 9–10 посібника: Слухай 2012:67–80].

«приховане» слово Тамара Гундорова метафорично пише, розмірковуючи над особливостями українського декадансу: «І символізм, і декаданс, зокрема містична школа <...> розглядають художню мову через її інтенціональну й сугестивну природу, а нове значення виводять із просодії, із живого чуття ритму й тієї своєрідної містерії, яка відкривається на межі висловленого та ще не висловленого. Цю межу відтворює суб'єктивна практика митця в мовленнєвому акті, окресленому ще неомовленим і вже стертим значенням. А народжується вона з павзи, із напруги, яку несе кінець рядка, переходячи в чистий, незаповнений аркуш паперу, із ритму, коли слово втрачає своє значення в затемненій сфері звуків. Так формується особлива образно-емоційна, символічна структура зображення, коли художня форма неначе вібрує на поверхні й водночас ховає в собі найглибшу таємну містерію словесного вираження» [Гундорова 2009:241–242]. Саме декаданс, на думку дослідниці, започаткував глобальне «незбігання слова і його значення, <...> тобто формування “штучної перспективи” — диференційованих, суб'єктивно замкнених смислових рядів, дзеркальності слова-об'єкта» [Гундорова 2009:243]. Так на початку ХХ століття в літературних творах українських модерністів ініціювалась множинність інтерпретацій-прочитань художнього тексту й багатоликість слова, що через століття стане домінантою епохи постмодерну, де вже «слово передує суб'єктові або навіть заступає його, відкриваючи безкінечність означування» [Гундорова 2009:243]. Тобто, у термінології постструктуралістів, відбувається розширення простору «між називанням* (naming), формулюванням певного значення і поліномією (плюралізацією цього значення)» [Гундорова 2009:251–252]. Ключем розщепленого смислового поля слова та його значень стає полісемія, в яку, за словами Тамари Гундорової, навіть «вписується асимволічна пам'ять тіла — біологічні ритми, інтонації, чуття» [Гундорова 2009:252]. У семіотичному ракурсі текст, на переконання Тамари Гундорової, «становить особливу форму впорядкування культурного матеріалу: окреме слово в такому тексті залежить від усього тексту; і навпаки, кожне слово тією чи тією мірою включене в процес реальної художньої практики смислотворення через текст; подібно до культурного мислення загалом, воно має комунікативний характер, бо одне зі слів — «слово “смерть”, і воно обез-смилює, а водночас о-смилює, тобто надає значення решті» [Гундорова 2009:416]. Саме про таку трансформацію знака в смисл ідеться в главі

* Бруно Шульц у «Мітологізації дійсності» пише: «Назвати щось означає включити його в якийсь універсальний сенс» [Шульц 2012:19].

«Міф як викрадення мови» праці Ролана Барта «Міф сьогодні»: «Сучасна поезія, — пише семіолог, — являє собою регресивну семіологічну систему» [Барт 1996:259]*. Реконструкція міфосценаріїв є певною мірою перед-інтерпретацією (ще категоричніше пише Андрій Заярнюк: «вибір “фактів” є актом інтерпретації і важливим елементом пояснення» [Заярнюк 2010:37]). На нашу думку, саме під час реконструкції міфосценаріїв ми стикаємося з тими явищами, які означив П. Рікер як Герменевтика-1 і Герменевтика-2: одночасна орієнтація як на відновлення смислу, так і на його редукування, зміну, розвінчання, зниження тощо [див. про це: Рікер 1995:152, 222].

Знакова природа тексту переплітається з його комунікативною функцією, адже текст не замкнений на самому собі, він — інтенцією, звертається до читача й водночас рефлексує, відбиваючи нові смисли, як пише Тамара Гундорова з приводу «індивідуалістичного гнозису» Лесі Українки: «[Слово] є складовою частиною судження, що його хтось висловлює і до когось спрямовує, воно щось замовчує і щось називає, вписує це назване в контекст, сугестує неназване, передбачає відповідь. Мова постає як словесне тіло і як віддзеркалене зображення несвідомого, що вклинюється між суб'єктом і реальністю» [Гундорова 2009:416].

Цінними для нас є роздуми Тамари Гундорової стосовно філософського смислового наповнення поняття дискурсії, сформульованого, як зауважує дослідниця, під впливом Мішеля Фуко. Так, дискурсія в першу чергу фіксує тенденцію, з одного боку, автономності «мови, яка згущується, переривається, заново твориться, замовчується і в такий спосіб стає автономною» [Гундорова 2009:41], з другого — онтологічності мови, яка, за Хайдеггером, «вбирає, проявляє, накреслює буття» [Гундорова 2009:41]; по-друге, засвідчує «свідомий раціональний процес утворення смислів, <і водночас — Ю. В.> маркує сліди несвідомого або прихованого значення» [Гундорова 2009:41]. Дослідниця акцентує увагу на тому, що аналіз дискурсії як поняття-зв'язки мови, мислення й буття уможливорює фіксування й вивчення «тектонічних змін у типах думання і висловлювання» [Гундорова 2009:40]. У цьому контексті варто згадати роздуми Юрія Шевельова про національну культуру, що є «єдиним організмом, пронизаним незримими енергіями»

* А Бруно Шульц називає поезію (де «слово ніби опам'ятовується, повертається до свого сутнісного сенсу, розквітає і спонтанно розвивається за своїми власними законами, віднаходить свою цілість» [Шульц 2012:20]) «мітологізуванням, прямуванням до відтворення мітів про світ» [Шульц 2012:20].

[Шевельов 2009, кн. 2:6]. Спираючись на висловлювання про мову Панаса Мирного («Найбільше і найдорожче добро в кожного народу — це його мова, бо вона не що інше, як жива схованка людського духу, його багата скарбниця, в яку народ складає і своє давнє життя, і свої сподіванки, розум, дослід, почуття» [цит. за виданням: Шевельов 2009, кн. 1:58–59]), Юрій Шевельов вбачає в мові — енергетичному «резервуарі» — (і в тому числі в її образних конструктах, як-от міфологемах) місію націєтворення*. Так, у «Портретах українських мовознавців» його цікавить зокрема цей — націєкреативний — аспект наукових досліджень українських вчених: твердження Костя Михальчука про те, що мова спроможна висловлювати «культурно-психологічний тип усієї нації», «мова править за живий та безпосередній відбиток усього психологічного складу того народу, що нею говорить. <...> Рідна мова народу — це живий безпосередній вислів усієї його особистості, його душевного життя й його генія»; етнографічна спрямованість розвідок Олени Курило, яка намагалася «впіймати дух української мови» не лише в діалектних проявах, а й в екстралінгвістичних, таких як жести, міміка, дитяча мова, вигуки, в символіці вишитих рушників, поясів, татуювань, вузликів, мнемоніці чисел, символіці кольорів тощо [Шевельов 2002:113–114, 66, 75].

Тамара Гундорова, доповнюючи Юлію Крістеву, тлумачить поняття дискурсу як «поле трансіндивідуальної реальності», як «форму існування літературності й тексту», «в дискурс “вписано” певну інтенцію, яку читач може реконструювати, і “якщо її гідно оцінено, вона стимулюватиме нашу уяву і задовольнятиме нашу несвідому потребу присвоєння і впізнавання”, згідно з Марком Елі Бляншаром» [Гундорова 2009:249]. Дискурс за своєю структурою релевантний мові, адже, як писав Ролан Барт, «мова всюди крокує поряд із дискурсом, простягаючи йому дзеркало, у якому відображається її структура» [Барт 1987:200]. Гомогенність дискурсивної та мовної моделей, на нашу думку, — у тому числі, у їх семіотичності: «дискурс, — уточнює Ніла Зборовська, — розглядають за зразком складових елементів, які є в реченні» [Зборовська 2003:203]. Так само семіотична модель певного дискурсу — багаторівневого типу: її характеризує інтегрування елементів одного рівня з елементами іншого задля створення смислу. Бартівський поділ оповіді на два рівні: функції (сміслові дії)

* Дискусію з приводу проблем витворення національного міфу, сучасного міфологічного націєтворення спостерігаємо, зокрема, на сторінках «ЛітАкценту» [Див., наприклад, Краляук 2009:30–33].

та індекси (упорядники смислів) й виокремлення кардинальних (ядерних — тих, що «є смисловими сюжетними вузлами історії» [Зборовська 2003:201]) функцій та функцій-каталізаторів (своєрідних «мостів», що поєднують смислові вузли) певною мірою співвідноситься з нашим баченням багаторівневої семіотичної моделі міфосценарію: мегаміфосценарії (функції) та їхні текстові варіанти (макро- й мікросценарний типи). Усі члени бартівської опозиції (каталізатори, індекси, інформанти) працюють на «центр», адже всі разом сприяють «розгортанню енергетичного ядра» (Барт). Звісно ж, процес каталізації спрямований не на зовнішнє розростання текстового простору, а на внутрішнє: всередину, вглиб.

Ярослав Поліщук, розглядаючи наукову парадигму постколоніальної критики, спостерігає певне «системне зміщення» — «трансгресію смислів» (Тамара Гундорова зазначає, що трансгресія «виконує роль денатуралізації: руйнування і зміщення сексуальної, національної, мовної ідентичності» [Гундорова 2009:13]), — коли активізується «ревізія культурних кодів», внаслідок якої текст, з уже усталеними значеннями, відкривається для нових смислів [Поліщук 2008:74] і тому осмислюється як «символічна репрезентація світу» [Поліщук 2008:75]. Дослідник у цьому контексті зупиняється на колоніальній моделі, для якої є характерними стереотипи культурної ідентичності, що «не піддаються трансформації й консервують прикметні риси колоніальної залежності, загроженої тожсамості» [Поліщук 2008:77]. А це призводить до «культивування “окопної”, загумінкової свідомості, що, очевидно, не може бути адекватною реакцією на динамічні реалії сучасного світу» [Поліщук 2008:77]. Американський антрополог Кліффорд Гірц, опонуючи К. Леві-Строссу, відстежує «не зовнішні поведінкові прояви, як-от звичаї, традиції, ритуали тощо» [Поліщук 2008:94], а символічну репрезентацію: «набір механізмів контролю: правил, рецептів, планів, інструкцій» [Гірц 2004], що регламентують поведінку людини» [Поліщук 2008:94]. Так, узагальнює Ярослав Поліщук, Гірц віддає перевагу не «безпосереднім, генетичним, матеріальним чинникам контролю» [Поліщук 2008:94], а «культурним програмам», запропонованим суспільством. Література, творячи ідеологічні смисли, виступає певним «замовником часу», адже здатна відповідати на виклики дійсності. Тому, як і ідеологію, її можна вважати «метафорою реальності» [див. про це: Поліщук 2008:97–105; Гірц 2004:25–26]. Анатолій Нямцу наголошує, що література, послуговуючись міфом, «пам'ять» якого протистойть «ерозії конкретно-історичної пам'яті» [Нямцу 2001:12], сакралізується, звільняючись

від приземленості й набуваючи загальнолюдських аксіологічних ознак. І саме митець спроможний віднаходити шляхи до підвалин космічної й етнічної пам'яті. Про це пише Іван Франко: «Кожний чільний сучасний письменник <...> наче дерево, що своїм корінням впирається якомога глибше і міцніше в свій рідний, національний ґрунт <...> а своїм пнем і кроною поринає в інтернаціональній атмосфері <...>» [Франко, Т. 18:505]. Н. Слухай у розвідці «Символ і міф: чотирикратне співвідношення» пояснює: «Оскільки міф супроводжує соціум на шляху його розвитку, то символи виконують роль універсального компасу для людини» [Слухай 2005:74].

Науковці свідчать, що слово в літературному тексті — це не лише знак на позначення реальності, а символ, сутестія символічного, містичного змісту [Гундорова 2009:42]. Так, Тамара Гундорова зазначає, що для українських неокласиків 20-х років ХХ століття класичний міф став символічною рамкою «культурних асоціацій» [Гундорова 2009:68]. Дослідниця виокремлює декілька різновидів символізму в українській літературі (а відтак — і різного штибу символів), як-от: символізм спіритуальний (або декадентський, естетичний), культуральний (неоромантичний) [Гундорова 2009:163–197]. Тамара Гундорова зазначає, що міфи, символи, ідеологеми починають відігравати зовсім іншу роль: якщо раніше вони мали онтологічний характер, то в декадентському дискурсі української літератури відбувається розпадання, розривання, розщеплення, знецінення сакральних структур. «Відповідно, — резюмує науковець, — з себе, зі своєї тілесності й своїх думок та бажань суб'єкт повинен вибудувати символічну сітку індивідуально значущих понять і структур, завдяки яким він може бути вписаний у світ, де основним смислороздільним контекстом є минуцність, конечність людського життя» [Гундорова 2009:235]. Міф як текст, котрий можна переписувати, переінакшувати, перечитувати, постає в центрі уваги ще в модерністську добу. Так, Леся Українка, за словами Тамари Гундорової, «брала історичну реальність [зокрема міф і культуру в цілому як її складові — Ю. В.] не монологічно, в перспективі певної тенденції, істини тощо, а передусім в аспекті дискурсивності» [Гундорова 2009:386]. Внаслідок цього персонажі Лесі Українки (скажімо, «Камінного господаря») «виступають, як барельєфи, зі своїми дискурсами, перетворюючись на скульптурні, символічні постаті» [Гундорова 2009:388].

Аналізуючи поезію «Молодої музи», Тамара Гундорова описує особливості різновидів дискурсів творення «заміщеної» реальності: у символістському дискурсі — функціонування «слів-заміщень, символів-ідентифікацій, настроїв-стосунків», деперсоналізація суб'єктивного,

балансування між «тут і тепер»* та «завжди й у всьому»; у психоаналітичному — «гра заміщених образів-означників, що виростають зі снів, видінь, галюцинацій», наявність «символів-маркерів», відкриття «порожньої» форми слова, «чистої образності, яка не вимагає прочитання, інтерпретації, а просто є красивістю, символом-сугестією, знаком естетизму і словесної зваби, кодом вибраних, знаком текучості і життя, і самої поезії»; у символічному — «розгортання знакового поля суб'єкта, яке є символічним і потенційним за суттю, оскільки може простягатися від імені (назви) до міту», автономність символів — «комунікативних каналів», здатних до «самообігрування, відхилення, аж до мітологізації», розширення сфери суб'єктивних значень, коли суб'єкт «виноситься “за дужки”: в сферу культури, ідеології, культури — і, як наслідок, «щоразу <...>, опредмечуючись у дискурсі <...>, є новим, змінюваним, непрогнозованим, не тотожним своїм “я”»; в іронічному — образи-гротески, тяжіння кожного образу-символу до конкретики, сатиричний тон, самоповторення тощо [Гундорова 2009:247–270].

Своєрідну диференціацію символів пропонує К.-Г. Юнг, виокремлюючи більш давні, колективні, універсальні, з одного боку, та більш індивідуалізовані, унікальні — з іншого. Перші становлять групу «матеріальних», другі — абстрактних: більш архаїчний і глибший, тобто більш психологічний символ є колективнішим, універсальнішим і «матеріальнішим». Більш абстрактний, диференційований, спеціальний, наближений до індивідуальності й унікальності свідомості, виразніше відмовляється від своєї універсальності [Юнг 2014:225].

Існує певний тезаурус, алфавіт символів, що утворюють багатозначний образний спектр різноманітних субстанцій символу, що характеризується полісемантичністю та амбівалентністю, як-от: колоративна, числова, просторова символіка тощо [див. ширше: Славянские древности]. У публіцистичному дискурсі науковці виокремлюють «іміджеві символи»: символи-особи, символи-події, символи-явища та ін. [див. ширше: Павлюк 2006:74–86].

* Порівняймо з художньою мініатюрою Я. Поліщука «Ранки і вечори» з книги «Мости і мілини»: «розуміння ранку» як «насолоти неабиякої»: «Відчути життя як океан фантастичних можливостей (що з того, що вони не будуть реалізовані ні сьогодні, ні завтра, ніколи?!). Відчути усю ідеальну повноту отого Dasein (буття тут і тепер). Не в конкретному фізичному місці, де нам може бути тісно, муляко, холодно чи незатишно, а в ідеальному просторі, де зникається візія і реальність. Так само — у часі, який протікає між чистим аркушем сну і тяглістю денної праці, обов'язків та самозобов'язань» [Поліщук 2004:9].

Враховуючи тотальну космологізацію, розповсюджену й на сферу профанного, будь-яка поліфункціональна річ [Байбурин 1983:31, 8] може сакралізуватися, але лише за умови, коли набуде семіотичного статусу. Сфера профанного насичується символікою, істинне значення якої лежить у сфері сакрального [Байбурин 1992:30]. У результаті такої сакралізації профанного [див про це також: Байбурин 1992:20] артефакт стає «штучним культурним символом, наділеним рисами загальної космічної схеми» [Байбурин 1992:37], своєрідним мікрокосмом — мікромоделлю Всесвіту* чи його синекдохічних відповідників. Отож, виходячи з того, що символи є знаковою фіксацією міфу, «сміслоформами образно-предметної маніфестації міфу» [Слухай 2005:75], з'являються теорії щодо ідентичності символу й міфу (у термінології Н. Слухай — символ являє собою «інтенціональний інваріант смислу і на максимальному ступені абстракції дорівнює міфу» [Слухай 2005:76]). Дж. Фаулз із цього приводу пише: «Усяка символізація — а вся наука і все мистецтво є символізацією — це спроба втекти від часу. Усі символи узагальнюють, викликають відсутнє, служать інструментами, дозволяють нам контролювати наші пересування по ріці часу, і тому вони є спробами контролювати час» [Фаулз 2003:223]. Над співвіднесеністю символу і міфу розмірковує в праці «Проблема символу і реалістичне мистецтво» й О. Лосев [Лосев 1976:185]. Саме в підсвідомості окремої людини може виникати «передчуття» міфологем, пов'язаних як із фоново-культурологічними знаннями, так і з етнічними. З. Г. Мінц називає символічні міфологеми «конденсаторами сюжетів» [Мінц 1999:191]. На переконання О. Фрейденберг, всі міфологеми зрештою відтворюють/приховують космогонію, тому що «тотемізм розуміє життя людини як життя зовнішніх стихій, а стихії сприймає за людей» [Фрейденберг 1998:64–65].

Символ і міфологема, зближуючись одне з одним своїм абстрактним, означуваним характером, усе ж різняться: міфологема, чи інтегратор смислу, за Дмитром Максимовим, «не пов'язана прямою лінією з філіацією значень, як у символі. Вона лише знак цілого сюжету, міфу,

* Сковородинська концепція самопізнання як богопізнання будується саме на отождненні мікро- та макрокосма. Ось як розмірковує про це Микола Жулинський: «Заклик “Пізнай самого себе” у Сковороди передбачає пізнання “внутрішньої людини”, бо людина є “малий світ”, всередині якого зосереджений Всесвіт. Перш ніж досягнути “загальний світ” і символічний світ Біблії, слід спочатку пізнати себе — віднайти в собі “істинну людину” <...> “Істинна людина” дорівнює Богові. Отже, щоб пізнати Бога, слід знайти в собі “дійсну людину”» [Жулинський 2010:231].

сказання. Одна згадка міфологеми <...> розгортає перед нами цілий сюжет» [Максимов 1984:127–128; див. також: Труды по знаковым системам 1973:287] і являє собою один із способів номінації, означення. «Міфоніми як номінації міфічних об'єктів об'єднуються спільним типом значення, семантики (що є по суті словниковим, лексикографічним); при цьому їх міфологічна природа, структура не має суттєвого значення: будь-який міфонім позначає певну ідею, концепт, що може бути виражений різними формальними засобами» [Яковлева 1998:127–128]. Символічне ж значення слова, «будучи останньою сходинкою філіації від прямого номінативного (з нарощуванням двоплановості) до образних і переносних і далі до узагальнено-символічних» [цит. за: Труды по знаковым системам 1973:10] зберігає, однак, значний зв'язок із денотатом.

Ігор Зварич описує історію літератури як «шлях до початку, як процес накопичення духовної енергії і підсвідомого прагнення цілісності в дискретно осмислених і усвідомлених формах комбінування окремого». Література, на переконання вченого, реконструюючи міф, у профанному світі стає сакральною, у темпоральному — вічною [Зварич 2006:4–5]. Міф у літературному творі часто оприявнюється через мотиви (як-от: лабіринту, учителя / учня, подорожі, пошуку тощо). Окреме місце дослідник відводить обряду ініціації, включення елементів якого в структурно-семантичну тканину тексту зумовлене «не тільки ігровою орієнтацією художньої рефлексії, але й засвоєними та структурованими архетипною основою людського мислення аспектами» [Зварич 2006:41]. Аналізуючи взаємини літератури й міфу, І. Зварич зазначає, що «міф перетікає в літературу у вигляді сюжетно-композиційних схем (міфологема) та окремих елементів (міфема)» [Зварич 2006:5]. Головними тенденціями прояву міфу в літературі є відтворення тексту і його деконструкція. Як приклад науковець наводить роман Г. Г. Маркеса «Сто років самотності», де міф, пронизуючи, заповнюючи собою всю тканину тексту, «сам засновує себе і сам себе мислить у зосередженій на самому собі увазі». «Самодостатність міфу і змодельована в його параметрах форма буття ігнорує об'єктивну дійсність як неіснуючу» — міф замикається на самому собі, поза ним немає нічого, і тому «самотність постає єдиною можливою формою існування, тобто буквальною реалізацією міфу. Замкнутість цієї самотності виражає вічність, бо існування поза об'єктивною реальністю, тобто поза відчуттям часу, насправді є добуттєвим чи позабуттєвим, відтак — живим і мертвим водночас (потойбічним)» [Зварич 2006:18, 16–17]. Ще одним прикладом міфологічної реконструкції І. Зварич називає роман

Дж. Джойса «Улісс», герой якого постає не персонажем, «а самим текстом, мікрокосмом, засвідчуючи свою міфологічність не тільки іменем та зв'язком з протосхемою, а й космогонічним характером “тілесного” структурування Всесвіту» [Зварич 2006:20].

Міфологічний сценарій є багатоплановою, палімпсестною конструкцією, в якій накладаються, доповнюючи одна одну, міфологічні площини. Для українського літературного дискурсу такими комплементарними площинами є запозичена й етнічна (в їх язичницькій і християнській іпостасях). Саме вони і є каркасом поліваріантних індивідуально-авторських міфоценаріїв, на/в якому ви/над/в/будовується комплементарна парадигма ідіостильових текстових реалізацій.

2.1. Символічна міфомодель ядерного типу в сучасній художній практиці української літератури

Семіотична міфомодель ядерного типу відтворює базові, архетипні парадигми початку і кінця, співвіднесені з ключовими космогонічними й есхатологічними міфами.

Мірча Еліаде, досліджуючи магічну значущість міфів про походження світу, зазначав, що космогонічний міф стає взірцевою моделлю для безлічі творчих проявів, для будь-якого прояву творення* (своїми діями людина символічно повторює певним чином діяння креатора, архетипний жест Бога-творця: творення світу). При цьому міф не повторює чи копіює космогонічну модель, адже не йдеться про відображення систематизованого, узгодженого в усіх складниках світу [Еліаде 2001]. Показовими з цього приводу є роздуми психолога, однодумця К.-Г. Юнга К. Керені: «початок» у міфології означає «те, що дає ґрунт»,

* Ось як натхненно нанизує дефініції «творчості» у своїй статті «Спасіння і творчість (Два розуміння християнства)» Ніколай Бердяєв: «Творчість допомагає, а не заважає спасінню, тому що творчість є виконання волі Божої, послух Божому заклику, співучасть у справі Божій у світі» [Бердяєв 1991:31; див. ширше: 29–31]. Мислитель пов'язує творчість з «оргійно-екстатичною стихією людини», котра полягає в її профанному, людському, а не божественному, гріховному стані [Бердяєв 1991:145]. Російський філософ розрізняє морально-етичне вдосконалення й естетичне, гносеологічне. Саме з першим пов'язують спасіння чи загибель. Релігійно-моральне ж удосконалення «спокутує гріх, залучає до спокутування, здобуває життя вічне» [Бердяєв 1991:137].

«засновник» світу, повернення людини до її начал*, що виявлюється (а значить, стає доступним) первісними образами, міфологемами, церемоніями (обрядами) [Кереньї 1996:27]. Домінантними міфологічними образними моделями є **космогонічна та есхатологічна**, які, на думку О. Фрейденберг, мають подвійну потенцію — фізичну (космічну, космографічну) й етичну. Космогонічні й есхатологічні образи добра і зла, правого і лівого, низького і високого можуть співвідноситися з «бігом» і «зупинкою», «швидким» і «повільним», що вибудовують асоціативні ланцюги «швидкий» — це «високий», «небо», «радість» тощо; «повільний», навпаки, повторює метафори потойбіччя, печалі, сліз тощо [Фрейденберг 1998:84]

Н. Слухай, досліджуючи відображення уявлень про міфопоетичний хронотоп у східнослов'янському мовно-концептуальному просторі, зауважує, що хаос і культурний часопростір** є опозитивними складниками міфопоетичного хронотопу. Неструктурований хаос, не визначаючись через категорії часу і простору, «має дві іпостасі: це або спосіб буття ентропії як міри безкінечного вибору, часопростір потенційних можливостей <...>, або спосіб буття антисвіту як сфери анігіляції негативного, повернення до якого є зупиненням часу, деструкцією, відторненням нестійких, нефіксованих норм» [Слухай 2005:21]. Етнолінгвіст нанизує ізоморфні образи хаосу-безодні (приклади яких наведені Марком Маковським [Маковский 1996]), що беруть участь у космогонічному сценарії початку: двері, вікно, посудина, череп. (І. Нечуй-Левицький додає сюди ще й воду, землю (пісок) як першоелементи творення світу [Нечуй-Левицький 1992:74–77].) Великий арсенал водних символів — актантів міфосценарію початку — знаходимо в українській міфологічній традиції (див. словники й енциклопедії символів, а також міфологічні словники [Адамчик 2006; Войтович 2015; Гуменна 1978; Мифы народов мира; Шейнина 2001; Як українські міфи по світу розійшлися 2008], можна згадати, зокрема, народні легенди та перекази українців Карпат [Сокіл 1995:81]). Культурний хронотоп, характеризується гетерогенністю, виявлюється, як пише Наталія Слухай, у трьох

* Бруно Шульц у «квазілісті» до Ст. І. Віткевича з приводу жанрової приналежності «Динамонових крамниць» розмірковує про «коріння індивідуального духу, котре <...> губиться в якомусь мітичному пристановищі. Це остаточне дно, поза яке вже неможливо вийти» [Шульц 2012:31].

** як відповідник «космосу». Цікаво порівняти національні варіанти простору й часу у книзі Г. Гачева «Національні образи світу. Космо-Психо-Логос» [Гачев 1995:153–181, 209–242].

іпостасях: золотого кола, або раю, вирію, ірію, райського саду, едему, вертограду, райського острова, невідомої прекрасної країни (стосовно розташування раю є декілька точок зору: він — або на далекому острові [див., наприклад, Ярмусь 1983], або вгорі, на небі, або — між небом і землею (як світове море, локус світла [див. про це: Мюллер]). Дослідниця зупиняється на причинах профанації райського кола, перетвореного на «висхідну спіраль культурного хронотопу» [Слухай 2005], на проекції «золотого часопростору» в тут-і-тепер, на образах-ізоморфах замкненого часопростору раю (семантика кола), на рисах міфопоетичного хронотопу, як-от: лінійноциклічність, персоніфікованість, нелогічність (переривчастість, неодноспрямованість), центрованість, взаємовизначеність часу і простору [Слухай 2005:20–28]. Окремо Наталія Слухай зупиняється на «поганському», «нечистому», «негарному» хронотопі, що реалізується в художній картині світу локалізаціями «болото», «ліс, особливо густий (хащі) або сухий», «тиха вода», «вир», «гребля», «пустка, яка залишилася по руйнації міста, церкви», «занедбана церква, хата», «пустир», «цвинтар», «прірва», «провалля», «яр», «ущелина», «лиса гора», вегетативно-флористичні образи — носії хтонічних ознак, «перехрестя», «поріг», «міст» тощо [див. ширше: Слухай 2005].

Прецедентні тексти (як-от Біблія, міфології народів світу, запозичена й етнічна) стають метатекстом по відношенню до сучасного українського художнього й публіцистичного дискурсу.

2.1.1. Поліваріантний мегаміфосценарій початку

Міфосценарій початку* має свої специфічні риси, серед яких — позачасовість, «неприв'язаність у часі» [Брацка 2013:56]**. Досліджуючи міфологію християнства, Алан Уотс розглядає міф про першопочаток, про творення як один із ключових у світовій культурі [Уотс 2003:31–60].

* у термінології Лесі Горощко — «магія початку», «магія першого дня» [Горощко 2014:69]

** В оповіданні «Покута» та повісті «Могила атамана» П. Свенціцького, на думку Марії Брацкої, окреслюються локальний український міф початку, що отримує християнське підґрунтя: коли «нарація відбувається у невизначеному часі — події трапилися вчора, позавчора, а можливо, продовжаться і завтра» і отаман Іриня (герой оповідання) обрав собі покуту заборони ховати його тіло і — відтак — приреченість на вічні муки [Брацка 2013:55–56].

Англійський релігієзнавець у метафоричній формі описує космогонічний, антропологічний, есхатологічний та інші міфи, віднаходячи численні підтвердження міфологічного дзеркала, у якому відкривається Біблія. Наведемо роздуми вченого про причину світотворення: «<...> у Бога не було причин створювати щось окреме від Себе, адже внутрішнє життя Трійці пронизувала досконалість, яка нічого не потребувала. Таким переповнюючим, однак, був достаток божественної Любові, що прийшов час, коли Свята Трійця — довільно й незалежно від якихось умов — створила з нічого цілий світ духів <...> У мить своєї появи ці духи — ангели — були вирвані з вічного сну і в блискавичному осяянні побачили відкрити, нічим не причинену Славу <...>» [Уотс 2003:38].

Критерій «прадавньої шляхетної лицарської генеалогії» [Брацка 2013:79], незаплямованості (ширше — сакральності) є основним для виокремлення, наприклад, у польсько-українському культурному контексті так званого Ягеллонського міфу, комплементарним якому дослідники називають і сарматський [про це — ширше: Брацка 2013:77–83; Nadaczek 2003:32].

Найчастотнішими складниками космогонічних систем і концепцій є першоелементи буття*. Зокрема, в основі інваріантної ситуації космогонічних та есхатологічних сценаріїв є «вода» (архетипні світові води, космічний океан). І. Зварич зазначає: «інваріантна реалізація світових вод у народженні та смерті мікрокосму є дзеркальним відображенням цього процесу в макрокосмосі» [Зварич 2005:30].

Цікавими є роздуми О. Фрейденберг про «особливий сценарій природи-людини, ареальний, поєднання життя і смерті» [Фрейденберг 1998:37]: «кладовище — сценарій, на якому відбувається народження із землі, спів-народження з рослинністю, і це народження із землі уявляється також народженням із неба, через вінок, коло, диск як світило» [Фрейденберг 1998:38]. У цьому контексті варто згадати народження космосу з хаосу, потрактоване К.-Г. Юнгом у психологічному ключі свідомого / позасвідомого: вчений розумів ще не народжений космос уже здійсненим, оприявленим, адже він апріорі перебуває в хаосі, який його народить: «в будь-якому хаосі є космос і в будь-якому безладі приховано лад, у всякій сваволі — неперервність закону, оскільки все суще стоїть на власній протилежності» [Юнг 2014:118].

* Див., наприклад, лекцію І. Зварича «Архетип і основа художньої традиції» про «знищенність, всюдисущість і аморфність» першоелементів буття [Зварич 2005:17–29].

Першоосновою всього, «таємним корінням всіх починань і перетворень, яке становить мовчазну праоснову повернень до рідного вогнища і пошуків пристановища на чужині, тобто основу всякого початку й кінця» [Юнг 2014:180–181] К.-Г. Юнг називає материнську любов й описує позитивні аспекти материнського комплексу в дзеркалі архетипу Матері. Також космогонічний початок учений співвідносить із феноменологією народження немовляти (розуміється психологом як символ цілісності, що охоплює глибинні начала Природи; як репрезентація найсильнішого бажання — бажання самореалізації; як втілення неспроможності діяти інакше [див. про це: Юнг 2014:223, 230]). Це народження відбиває «споконвічний психологічний стан невпізнання, тобто мороку чи присмерку <...>» [Юнг 2014:223]. Саме в цьому часопросторі нерозпізнання з'являється «золоте яйце, яке є і людиною, і Всесвітом, але водночас ні тим, ні іншим, а ірраціональним третім» [Юнг 2014:223].

Древній міф, зазначала Марина Новикова, розмірковуючи над сутністю перекладу* (що перейняв на себе функції «діалогу часів», де співрозмовники кажуть по-різному про одне й те саме), передбачав не тиражування копій священного акту творення світу (адже абсолютного дублювання досягти неможливо), а пропонував зразок, який дозволяв, варіюючись і видозмінюючись, усім без винятку долучитися до творення [Новикова 2005:47].

У релігійній парадигмі першоосновою світу є Бог. У розвідці «Микола Ге і Тарас Шевченко: мистець у відмінному контексті» Юрій Шевельов зазначає, що для Шевченка Бог є не стільки об'єктом молитви, скільки «першопричиною світового порядку (отже, і непорядку), суттю і проявом універсального ества, одночасно космічного й людського, синонімом законів існування. Іншими словами, це Той чи Те, що створило всесвіт і людство, визначило норми буття, воно — верховна сила й закон, що передіршує хід подій, що перебуває понад ними, але одночасно закладає в кожну з них зерно здійсненності існування в ній самій і залежно від неї» [Шевельов 2009, кн. 2:132–133 і далі].

* Цікавою в цьому контексті є позиція відомого літературознавця, перекладача, поета Сергія Ткаченка стосовно розуміння перекладу. Дослідник розуміє переклад як «пере-сотворення» («успішний переклад поетичного твору — це не просто успішний переклад його окремих (хай навіть найсуттєвіших) слів, рядків, образів; успішний переклад поетичного твору — це його адекватне комплексне прочитання і цілісне відтворення, власне його нова перекладацька еманация. Оригінал не можна просто переказати, його потрібно *пере-сотворити* іншою мовою в контексті іншої культури») [Виділення курсивом — автора: Ткаченко 2012:129, 157, 158, 90].

Початком шляху, центром «свого» простору в культурі народів світу є Дім. Г. Гачев у багатотомній серії порівняльних описів культур і світоглядів різних народів «Національні образи світу» розглядає Дім як «макет світобудови, національний Космос в мініатюрі»: земля — підлога, небо — дах, сторони світу — стіни тощо. Отож як світ (природа) для людини є храмом, Домом Божим, так і дім — храм людини, адже людина творить дім, як Бог — світ — за своєю подобою. Культуролог у «Бесідах із філософії побуту різних народів» зупинявся на еволюції образу Дому: перше помешання людини — печера, тобто рот землі, її лоно, її черевко; перший будинок — пласкість даху (покривало), загальна тенденція — вивищеність [Гачев 1995:37–48]. Юлія Крістева у «Мандрах з Ітаки до Нью-Йорка» говорить про міфологему шляху, віддзеркалену в образі мандрівниці, котра, всупереч традиційним поглядам, «не шукає ніякого хатнього вогнища, ніякої рідної землі, ніякого родинного притулку» [Крістева 2004:435]. Отож «Дім» як мінус-референт стає складовою міфосценарію ініціації, адже: «Хитрощі мандрівниці, на відміну від еллінських хитрощів, полягають у тому, щоб не мати “дому”, розглядати кожен “дім” як місце <...> Іншого, і, дійшовши до відчаю внаслідок його непорушності, відмовитися від нього, втекти звідти, щоб піддати його випробуванню, перш ніж переробити десь-інде, тобто в собі самій, і, не гаючись, знову спробувати зруйнувати його» [Крістева 2004:435]. Юлія Крістева в розвідці «Радість Джотто» розмірковує про так званий простір самої номінації [Крістева 2004:336] з огляду семіотичної «самості», «самодостатності», коли «певний “знак” уже утворився й організував у картину “щось”, що не має безпосередньо відокремленого референта, чи, радше, є своєю власною реальністю» [виділено автором: Крістева 2004:336]. На прикладі «Останнього суда» Джотто дослідниця демонструє, як і за рахунок чого утверджується «незалежність відносно сигніфікативної практики, змодельованої на кшталт вербальної комунікації» [Крістева 2004:341]. Такими елементами джоттівського письма-перекодування автор називає колір та організацію художнього простору, використовуючи семіотичний підхід до творчості художника. Так, пояснює семіотик, колір на картині «витагнено з неусвідомленого в символічний порядок <...>». Колір реалізує миттєву діалектику закону, накидання певного значення, щоб воно миттю стало розпорошеним, помножившись до багатьох значень; він є вибухом єдності» [Крістева 2004:345–346] (див. також нанизування Юлією Крістевою дефініцій кольору в мистецтві: [Крістева 2004:346–347]).

Індивідуально-авторська парадигма міфологічного сценарію відзначається відкритою поліваріантністю текстових, ідіостильових реалізацій. Розглянемо деякі з них.

Міфосценарій початку у творах Любка Дереша моделюється через призму концепту пам'яті. Пам'ять — натренований, розвинений м'яз (а не «закодована в молекулах, які, наче голка зі смертю, криються в рибосомах, що заникані в нейронах, які сховані, своєю чергою, в голові і т. д.» [Дереш 2008:46]; а «тіло — шматок пам'яті» [Дереш 2008:117]) — здатна проводити «екскурсію на машині часу» [Дереш 2008:45]. Саме отілесненість пам'яті [див. про це: Дереш 2008:45–46] в повісті «Намір!» запускає міфосценарій початку. Проживання «стану насиченості» [Дереш 2008:50] стає поверненням у status quo, де з'єднуються в один часові виміри, «розщеплені на чотири незалежні погляди, кожен із яких є однозначно моїм єдиним» [Дереш 2008:50]. Спресована темпораль («Час згорнувся в бублик» [Дереш 2008:87]) й одночасне розщеплення пам'яті під впливом райського локусу — «малювничої місцевості» в оніричному міфосвіті (адже «дрімота сприяє пишним спалахам пам'яті» [Дереш 2008:48]) — фіксують «стан коლოსального прозріння» [Дереш 2008:50–51]. Мікросценарій занурення в глибини пам'яті релевантний сценарію всезнання — «проблиску дзеркальною п'ятною глибини» [Дереш 2008:102]. Здатність пам'яті виходити за межі власного досвіду (спогади-картинки) в колективні спогади (спогади-карти) утверджує status quo «я» — у «нескінченності», «почутті скаженої глибини», «величезній плинності у всьому» [Дереш 2008:151]. Емпіричне проживання головного героя повісті співіснує з онтологічним: переживанням буттєвості речей, що викликає «неймовірне захоплення <...> гіперреальністю присутності» [Дереш 2008:121]. Отілеснена пам'ять відкриває канали до усвідомлення матеріальності часу: у тексті це експліковано красномовною метафорою, за якою ороморфний код накладається на трансцендентний, виявляючи семантику матеріалізованої вічності: «Я осягнув, що переді мною пливув велетенською стіною... сам ЧАС» [виділено автором: Дереш 2008:151]. Інша природа темряви і глибини не співвіднесена з аксіологічною шкалою добра і зла («<...> не думай, що глибина й п'ятна — то царство сатани, а світло і спалахи — престол Господній і слава Його» [Дереш 2008:183]).

Рельєфний час головний герой повісті осмислює через вербальний код: хлопець із феноменальною пам'яттю зникає смисли абстрактного «може» («*może*») і водної стихії «море» («*morze*»): «Це не простір, це переживання. Воно — безпосереднє доторкання до неможливого.

Становище з додатком «може». Тому що все там — тільки можливість, де нічого ще не сталося, але все, що стається, має у своїй сутності цю бурштинно-вугільну заграву» [виділено автором: Дереш 2008:151; див. також: 173]. Зціленням для Петра П'яточкіна (після випробувань із Гоцою — невдалої ініціації з долучення Гоци Драли до таїн буття) стає реальна дія тут-і-зараз, що збирає до купи свідомість, пам'ять: «Коли мене з ніг до голови огорнув теплий яблуневий дим, я збагнув, що нарешті зцілювся, знов став собою, одним» [виділено автором: Дереш 2008:225].

Терапевтичним чинником у світі зімкнених просторів (реальності й трансцендентності) для головного героя «Наміру» стає цілюща злива, що «розвертає лицем до Часу Прийдешнього» [Дереш 2008:92]. Гідроморфний код дешифрує світ уяви хлопця з феноменальною пам'яттю: повертає до глибин космотворення, утверджуючи верховодство асоціацій як чогось «вулканічного. Древнього і простого. <...> Позачасового» [Дереш 2008:93]. Так реконструюється сценарій космотворення: роз'єднання на мільйони атомів («ти весь розлітаєшся») ⇒ колоративно-зоровий маркер космотворення: спалах червоного ⇒ рух (матеріалізований у «живому червоному вітрі»; «пульсація» [Дереш 2008:92, 151–152]) ⇒ з'єднання часточок, атомів («тіло стягується в одну точку») ⇒ створення/відчуття/утвердження матерії («Я і земля — одна тверда базальтова площа») [Дереш 2008:92–93]. Процес космотворення завершується «нерестом Писанок», відкриваючи «неземну картину»: «<...> з-за обрію викочується велетенська писанка, схожа розмірами на планету. Вона розмальована коломийським орнаментом, і вона однозначно є живою. <...> Писанку жене червоний вітер, під яким вона котиться і підскакує, мов невагома. З'являється ще одна писанка. Несподівано мій горизонт розширюється, і я бачу цілий фронт писанок, що котяться під натиском Червоного Вітру. «ЦЕ НЕРЕСТ!!!!» — думка ошелешує своєю впевненістю» [виділено автором: Дереш 2008:93]. «Проникнення у червоне» [Дереш 2008:97], «наелектризоване чужинське перезбудження, яке рве межі» [Дереш 2008:95], стає досвідом занурення у потойбіччя, за яким приходить визнання «підсвідомого гротескєстера» [Дереш 2008:95; див. також: 264] й утвердження «найхоробріших здогадів про те, чим є пам'ять, чим є простір, час... чим є "я"» [Дереш 2008:95]. (Більш концентровано, ущільнено цей процес описано самим Петром П'яточкіним: «Моє пальне — енергія пам'яті. Це схоже на термоядерний синтез. Спогад — молекула. Потрібно спершу розщепити спогад до атомів (пригадати все в найдрібніших деталях),

а потім оживити його (злити в одне, синтезувати, цілісно усвідомити). При цьому виділяється об'єм вільної енергії» [Дереш 2008:240].) Міфологема води є домінантною під час трансцендентної подорожі хлопця з феноменальною пам'яттю: антропоморфно-гідроморфні метаморфози («Я тануча брила, котра поволі капле. <...> Я течу, збігаю туди, куди мене тягне моє ледь похиле річкове ложе. Я вливаюся. Тану в холодний стоячий пітьмі, де тихо і нерухомо. // Це океан» [Дереш 2008:252–253]) ототожнюють час і простір: час летиться, як летиться простір — «однорідна в'язка тиша»; “я” перетворюється на «повільний джоркотливий морок, весь в холодах і туманах» [Дереш 2008:252], досягаючи «дна, де ні промінчика, ні звуку <...>». [Дереш 2008:253]. Глибина, тиша, пітьма, морок як ізоморфи Першохаосу розкривають терапевтичний символічний спектр хаосому: символ спокою, безкінечності, умиротворення, імплікуючи архетип Матері: «<...> я в абсолютній щільності, в абсолютному захисті <...>» [Дереш 2008:253] Пірнання в глибину і пітьму, що є відтворенням міфосценарію повернення в Хаос, передбачає втрату “я” і впізнання/відчуття Всесвіту: «І це відчуття — воно якраз і є основним, а зовсім не те, що ти бачиш. Це відчуття роздирає тебе на шматки, розносить на цілий Всесвіт... Саме так — ти мовби в одну мить бачиш всю Вічність, але в ту ж мить тебе немає ніде» [Дереш 2008:183]. Концепт пам'яті є ключовим при реконструкції міфосценарію творення реальності через вибір («Момент рішення — найтонший момент доторку до дійсності, тому що вибір — це не просто вибір. Це творення реальності» [Дереш 2008:183]; «ДІЙСНІСТЬ — це нескінченні можливості того, що є, було і може бути. Це варіанти, які тягнуться у всесвіті, ніби оптичні волокна» [виділено автором: Дереш 2008:185]).

У романі Любка Дереша «Поклоніння ящірці» міфосценарій початку розкривається через музичний код. Музика в уяві головного героя-оповідача уподібнюється «новій невідомій формі життя»: «Музика висотувалася із нас дивними пурпуровими нитками. Вона була дикою, повільною й трасовою <...>» [Дереш 2009:29] Саме така неформальна, авангардно-абстрактна музика здатна створити для її прихильників рай. «Рай для неформалів» описується іманентно, через призму атрибутів гіпі: алкоголь, наркотики, музика геві-металу тощо: «Там пиво безплатне й шмалю хоч греблю гати, як у Глібова: // Як весело, як радісно конопельку курить, / Чого ж у мене серденько і мліє, і болить? / Болить воно і мучиться, бо ЛСД нема, / Конопелька ж не вернеться, не вернеться вона!» [Дереш 2009:32; див. також: 33]. Наркотично-алкогольна складова райського життя

мотиви: пірнання в глибини і морок як повернення до першочасу: розщеплення Я - єднання з Космосом, доторку до реальності

міфологеми:

вода (дощ, океан, море, злива) пітьма

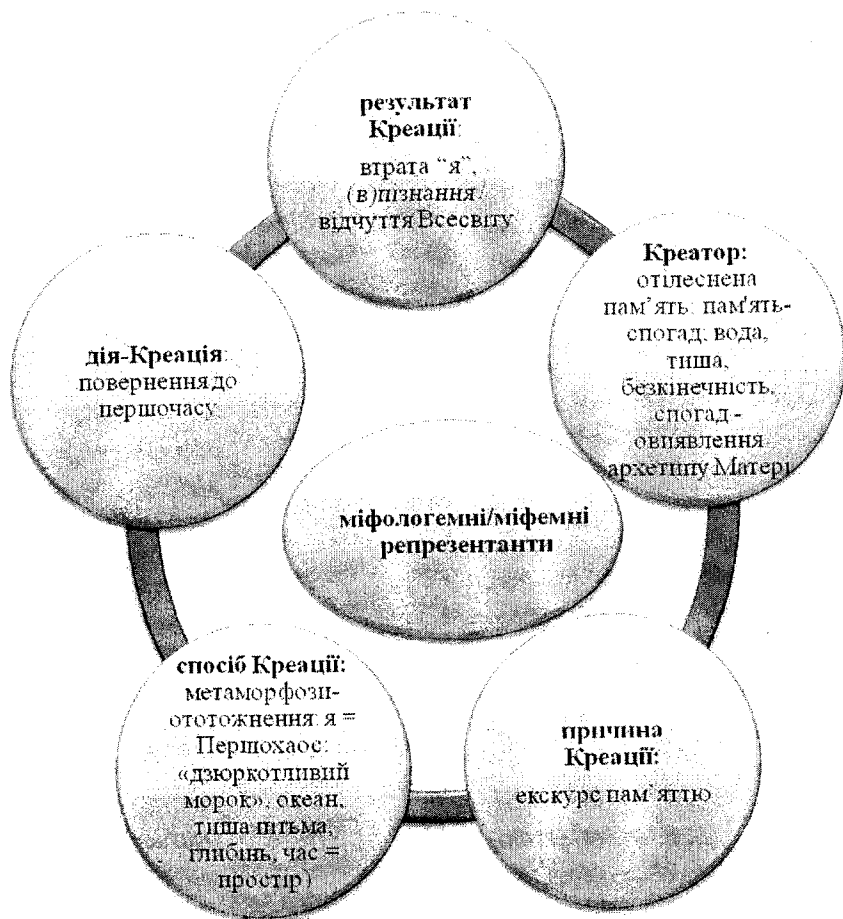
міфомоделі: онірична, ороморфна, трансцендентна /антифактуальна, вербальна (лінгвістична), гідроморфна, зімкнених просторів

архетипи: Матері (реалізований ізоморфамі Першохаосу, що експлікують символічний спектр: спокій, безкінечність, умиротворення, цілісність, єдність усього з усім), Пам'яті

Схема 2.1.1. Семіотична модель мегаміфосценарію початку у творах Любка Дереша

гіпі експлікується в топосі «Країна туманів», що виступає синонімом Небесного раю для неформалів: «Знайти країну туманів, відшукати там Моррісона, Гендрікса й Баррета, і ще Керуака з Дженіз Джоплін, і Короля Елвіса, і спитати в Чарлі Паркера, яку музику він слухав у дитинстві, а потім потиснути руку старому доброму Джону Леннону й вигукнути: "Старі! Як добре, що ми нарешті разом!"» [Дереш 2009:147]. Аналогом же втечі до «країни туманів» у реальному житті героїв є відсутність мурів, стін, недопущення їхнього зведення [Дереш 2009:147] (схема 2.1.1; схема 2.1.2).

Я. Голобородько в есеї «Буковинська орнаментика Марії Матіос» називає *Марію Матіос* «соціумною письменницею» і «взірцевою



*Схема 2.1.2. Текстовий алгоритм мегаміфосценарію початку
у творах Любка Дереша*

представницею "українських літературних регіонів", котра послугує «файлами і порталами народної пам'яті», а її тексти, що, за метафоричним визначенням літературознавця, тримаються «на психологічних говірках, ельбрусах, еверестах, <...> представляють, моделюють, віртуалізують історії, що відбувалися з людиною, людьми <...> і подані густими, нерідко запашними шматками соціумного життя» [Голобородько 2008:66–67]. Зупиняючись на циклі «Апокаліпсис», Я. Голобородько виокремлює так звані субмотиви, серед яких "МГБ/емгебісти" та "лісові люди" [Голобородько 2008:69].

За концепцією дослідника, введення в тексти соціумного чинника значно послаблює їхню художність і «нейтралізує ту психологічно-настрійову напругу, якою повниться внутрішнє й народне життя <...> персонажів» [Голобородько 2008:69]. У «спробі порівняльного аналізу» стилістики Марії Матіос і Оксани Забужко Ісаєнко К. ставить за мету визначити рецептивно-презентаційні моделі письменниць через жанрову, знаково-символічну презентацію та рецепцію (домінуючий тип героя/героїні) [Ісаєнко 2012; див. також детальніше про жіночі образи у прозі Марії Матіос: Ісаєнко 2011].

А. Землянська, О. Кольцова досліджують у творах Марії Матіос авторську концепцію розуміння таких біблійних понять, як спокута, гріх, терпіння. Письменниця, на їхню думку, підтримує й розвиває біблійну версію першородного гріха й спокутування батьківських гріхів дітьми (родове покарання/спокутування). Саме з мотивом гріха, на переконання дослідників, пов'язуються мотиви зради, покарання, німоти, терпіння, цнотливості. Німота, наприклад, стає в тексті не лише спокутуванням гріхів, а й провіщенням [Землянська 2014:44], адже саме авербальна розмова на цвинтарі Дарусі з померлим батьком (роман «Солодка Даруся») впливає в життя дівчини повноту буття. А. В. Землянська і О. Т. Кольцова резюмують: саме суспільство визначає ступінь та сутність провини героїв або люди самі карають себе. «Подібне сприйняття вчинків персонажів як «гріховних» не збігається з біблійним тлумаченням їх та не завжди є порушенням божественних заповідей, а радше відображає людські правила і норми співіснування, що стали традиційними на західно-українських землях» [Землянська 2014:47]. Г. Павлишин ставить собі за мету «виявити міфологічні корені моделі світу» у творі «Мама Маріца — дружина Христофора Колумба» [Павлишин 2011:30], аналізуючи образи-символи крізь призму міфопоетики, релігії, фольклору. Науковець досліджує полісемантичні власні назви, образи-символи гойдалки, танцю, музики, художні деталі-символи (як-от механічний «Зінгер» та радянський «гучномовець-брехунець»), архетипні образи води, Світового дерева, в яких накладаються язичницькі й християнські виміри, змикаються опозиції свого — чужого, життя — смерті, сакрального — профанного тощо [див.: Павлишин 2011:28–34]. Жанровим особливостям сімейної саги в новелах «Майже ніколи не навпаки» присвячено розвідку Н. Сварич, надруковану у збірнику «Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур» за 2012 рік. Однак, на нашу думку, у статті переважає описово-змістовий виклад, аніж дослідницький, а власне жанрово-стилістичні особливості

твору відсунено на другий план [Сварич 2012:212–217]. Визначення особливостей функціонування фольклорного мотиву заборони — порушення заборони, а також його ролі «в обумовленні доленосних подій у житті персонажів» новел «Апокаліпсис», «Юр'яна і Довгопол», повістей «Солодка Даруся» та «Мама Маріца — дружина Христофора Колумба» є метою розвідки Н. В. Завадської [Завадська 2014:286–288]. Так, фольклорний ланцюг «заборона — порушення заборони — покарання» (що, наприклад, у «Солодкій Дарусі» проявляється інверсійно: зворотньою хронологією) є виявом як міфопоетичного сприйняття, так і історичного [Завадська 2014:288]. Про пограниччя психологічне («зону ненормованого болю» [Матіос 2011:330–331]) й пограниччя топографічне — стаття у «Віснику Львівського університету» Наталії Косицької. Дослідниця описує міфопоетичну структуру простору «через семантичні протиставлення на кшталт верх/низ, небо/земля, правий/лівий», сакральне/профанне [Косицька 2014:310]. Дослідженню есхатологічної моделі присвячено іншу статтю Наталії Косицької. У повісті «Армагедон уже відбувся» Марія Матіос пропонує власне морально-філософське потрактування есхатології, центральне місце в якому займає хронотоп (овиявлений через образи пекла, «Ангела Диявола», де «парадоксально поєднуються полярні сфери — божественна і диявольська»), образи «приблуди», дзеркала, Страшного суду. Науковець резюмує: «есхатологічна модель сучасного світу, за Матіос, це “світовий гармидер”, сповнений зла і брехні, що перебуває на межі самознищення. Визначальними рисами такого світу є катастрофічна втрата віри, деформація світогляду, “блуд” без просвітку і надії, втрата життєвих орієнтирів, нехтування духовними цінностями, забуття поняття “душа” та фетишизація грошей», а сильна позиція тексту — його назва — розкриває символіку образу Армагедону: «це кінець кожної речі і кожної людини, яка обов'язково має своє “персональне пекло” на землі, а по-друге, це жахаюча “перспектива” кінця світу у значенні глобальної катастрофи, ознакою наближення якої є моральна деградація та культ грошей як диявольського сурогату бога» [Косицька 2014]. Особливості ідіостилію Марії Матіос — у центрі уваги І. Насмінчук, кандидатська дисертація якої будується навколо стильових домінант письменниці, серед яких дослідниця називає, зокрема, націю, Вітчизну/Буковину [Насмінчук 2009], а «тема суспільно-політичної катастрофи в країні, зокрема в її галицько-буковинському ареалі, трансформована у сферу людських відносин <...>» [Насмінчук 2009].

У творах Марії Матіос* міфосценарій початку реконструюється здебільшого за допомогою образів — першоелементів буття. Так, цілющі — життєдайні — властивості мають земля й вода**: закопавшись у землю / занурившись у воду, Даруся відчувала полегшення: *«Холодна вода пливла крізь неї десь аж за край неба, а Даруся із заплученими очима хиталася з боку в бік, чуючи, як розправляються обручі, що дві доби стискали голову»* [Матіос 2011a:9, див. також: 10]. Вода забирає хворобу: *«<...> чорне залізо болю остаточно осідає на дно ріки»* [Матіос 2011a:11], ріка стає символом спокою, зцілення, гармонії: *«Вона чує, як їй нарешиї легшає. Шум ріки остаточно заспокоює Дарусю — і вона знову вертається до свого безконечного думання»* [Матіос 2011a:12, див. також: 20–21, 26, 64–65]. Земля також виконує функції зцілення: *«напівзакопана в землю»* [Матіос 2011a:13], Даруся відчуває, як до неї повертаються сили, як у тіло повертається душа: *«Земля витягує біль і дає їй соки»* [Матіос 2011a:13, див. також: 14, 25–26]. У повісті «Москалиця» «вода» розширює свій символічний спектр: від символу свободи (у «дошовій рантовій чи незагаченій воді потоку <...> щось <...> є потаємного, людського, того, що завжди приховане на споді, але завжди рветься на волю» [Матіос 2008:25]) до матеріалізованого «образу Божого, образу материного» [Матіос 2008:25]. Олюднення, одухотворення «води бунтівної» експлікує релевантність усіх складників світу живої, одухотвореної природи й трансформує (через міфологему біблійного потопу) міфосценарій початку в міфосценарій кінця: *«Може, то не вода — а людські пристрасті проривають землю в часи потопів і так безжально шматують гори й доли, як лиш уміє шматувати людина одна одну»* [Матіос 2008:25].

Міфологічний сценарій початку в художньому світі Марії Матіос має свої текстові варіанти, як-от: *«виношування нового життя»* [Матіос

* Яна Дубинянська окреслює так звану матрицю, за якою пишуться усі твори Марії Матіос: «маленька людина з далекою від будь-яких ідеологічних векторів системою життєвих цінностей мимоволі опиняється в епіцентрі складних історичних обставин, які руйнують її світ і спонукають до пограничного життєвого вибору й пошуків виходу там, де його немає за визначенням» [Дубинянська 2012:145]. Однак постійне клонування тієї самої матриці може призвести, застерігає дослідниця, до певного неприйняття читачами й літературними експертами такого автоповтору (як, скажімо, сталося з повістю «Армагедон уже відбувся») [Дубинянська 2012:146–147].

** Полісемантичні та поліфункціональні обрядодії (як-от лікувально-очисне купання, використання освяченої води, застосування води у жниварській звичаєвості, у практиці дівочих ворожінь тощо) можна знайти, зокрема, у монографії Лесі Горошко «Символіка води в обрядовій традиції жителів Черкащини» [Горошко 2014:80 — і далі].

2008:13] — ріст «щойно зачатого плоду» [Матіос 2008:9] як «одночасний вибух веселих — весільних — скрипок» [Матіос 2008:12] («<...> Маріці здавалося, що вона чує, як росте в ній щойно зачатий плід. Отам, у гарячій утробі, із-під самого серця й аж до самого лона, з кожною хвилиною більшає в ній Христофорове сім'я <...>» [Матіос 2008:9]); сімба, проростання гороху (легенда, розказана Севериною: «Коли, Іванко, Господь вигнав Адама і Єву із раю, їм треба було жити й харчуватися. Ото й мусив Адам обробляти землю, щоб прогодуватися зі своєю жінкою. Але Адам, як ми, не був привчений до роботи, тому й плакав, коли вперше ходив за плугом. А де падали його сльози — там сіявся й проростав горох. Тому він і називається адамовими сльозми» [Матіос 2008:29; див. також: Матіос 2013:76]); приборкування «холодної гадини страху» [Матіос 2013:38, див. також: 38–39, 48–49, 97]; віднімання відьмацької сили (через ритуал обв'язування червоною стрічкою коров'ячого хвоста й розкидання по подвір'ю іржавих підков [Матіос 2013:49–50]); пошук/приручення долі («Людина сама її <долю — Ю. В.> має знайти й заволодіти нею. Знайдеш — буде твоя» [Матіос 2008:28–29; див. також Матіос 2013:75–76]); народження/пошук/приручення щезника («гонимарника») («<...> що вечорами робити дівиці, як не Його під пахвою сорок діб вигрівати?!» [Матіос 2008:10; див. також: 11, 20–21; Матіос 2013:49–55]). «Вигрівання» щезника обертається в тексті міфосценарієм кінця: місце, в якому живе щезник, «не є щасливе. <Адже — Ю. В.> тут нечистий дух аж на двох кутах товктися може» [Матіос 2008:22], а сам диявол «перекидається в різних тварин»: коня («Господь «поблагословив» його кінською мордою» [Матіос. Москалиця 2008:22]), kota («<...> у зграю сонних котів перекинулася нечиста сила» [Матіос 2008:30]). Давньоукраїнська міфологія змикається з фоново-культурологічною, загальнолюдською — «пам'ять» локалізується в серці, «попід грудьми» [Матіос 2008:45]: в Северині мало не щодень озивається («дрижить») її минуле (як «у жіночому череві дитина ворушиться» [Матіос 2008:45]). Так, виношування минулого експлікує міфосценарій початку через антропогонічний міф (виношування/народження дитини). «Щоденник страченої», цей, за словами Лариси Волошук, «своєрідний трилер нещасливої жінки» [Волошук 2013], доповнює низку текстових варіацій міфосценарію початку Марії Матіос: «її примхлива примадонність Печаль» [Матіос 2011b:83] як креатор, «як стимул і рушій, спонук до життя й смерті» [Матіос 2011b:82; див. також: 180]; дозрівання огірка іманентне народженню/росту дитини (епізод із пошиттям, примірюванням «сорочечок» на «зеленого карапузика» [Матіос 2011b:47; див. також щоденниковий запис від 15 серпня: 48–49]). У повісті «Черевички

Божої Матері» спостерігаємо контамінацію язичницької комплементарної парадигми з християнською, що виявлюється перш за все в образі черевичків, пошук яких відбувається в аксіологічному вимірі: знайти «чарівний цвіт», щоб було більше добра: щоб «докторові було менше роботи в їхньому селі <...>. Ніхто би не знав холоду. // Сирітства. // Кожен був би здоровий. // І всі би багато сміялися» [Матіос 2013:31–32, див. також: 87, 201–206]. Зімкнена язичницько-християнська міфомодель розгортається у світах уяви, теїстичного верху, хтонічного низу й артефактних, антифактуальних істот, де співіснують «щезник», чорт, «вовче виття», релігійно-пасхальні й давньоукраїнські ритуали освячування паски, магічного кола, терапевтичної молитви: «<...> коли <великодня — Ю. В.> скатертина нарешті вже вляглася би навколо куца папороті, Іванка обвела би ножем дванадцять разів навколо себе круг, а тоді покропила б його свяченою водичкою і почала би молитися. <...> й опівночі квітка папороті раптово і тільки на мить таки засвітилася би гарячим цвітом перед Іванчиним зором, а потім злетіла би на розстелену великодню скатертину. <...> свяченим ножем <...> розрізала би ліву долоню і там сховала би квітку» [Матіос 2013:21–22]. Ритуали заклинання граду (щоб «робив мені збитків з того, з чого приплоду чекаю» [Матіос 2013:35, див. ширше: 31–37], викликання («привертання») дощу [Матіос 2013:70–71], як і «видурення у щезника чарівної квітки» [Матіос 2013:21], на переконання Іванки (у якій «фантазія велика» [Матіос 2013:33]), мають чудодійну силу. Зцілення також приносить занурення у світ живої, одухотвореної природи: купання у «живильній воді» (у «схованому між високих трав кориті з непчатою водою»), обтирання «жорстким конопляним рушником», змащування тіла «мазю із цвіту арніки, кореня валеріани і букового жиру», сидання «голою срачиною в сідло живого — на мільйон брунатних душ! — мурашника», перезання «гарячими кропив'яними батогами» — усе це упереміш із замовляннями москалиці Северини й беззвучними молитвами Іванки мало цілющі, життєдайні властивості [Матіос 2013:80–82].

Ще один варіант міфологічного сценарію початку реалізується у творах Галини Пагутяк: автотворення* Космосу, пов'язане зі світом міфосну: «Всесвіт, що сам себе створював, перекроював, нищив і створював заново», уявлявся Н. «Небесною кравчиною» («на голові в неї корона, а на лівому плечі в неї місяць, на правому — сонце»). У світі реального

* Саме з тези про самостворення, про «родимих і роблених» письменників починає свою розвідку «Радісна пустеля Галини Пагутяк» Юлія Джугастрянська [Джугастрянська 2012:32–33].

буття Небесна кравчиня була дівчинкою-підлітком, що вишивала* щось «срібними і золотими нитками» на «клаттях темно-синьої тканини» на горищі будинку [Пагутяк 2013:285–286, 283]. Вибудовуються паралелі**: синя тканина — небо, блискуча нитка — зірки на небі як стіжки вишивки, горище будинку — верх світової вертикалі, сасгум'у, Космос. Синій, космічний колоратив є домінантним і при змиканні двох протилежних точок вертикалі в образах неба й криниці. Гідроморфний код стає ключовим при дешифруванні топосу Небесного раю: на дні криниці-неба, розмірковує занурений у листяний сховок Н., «живуть, і нічого, звикли, бо можна й так — на дні. Розум не може змиритися з реальністю — білою дорогою в небі, по якій можна ступати спокійно, весело й твердо» [Пагутяк 2013:289]. Небесний рай усвідомлюється Н. як неминуча реальність: «<...> одного разу він ще побажить Безсмертних і Досконаlih. Цього разу вони помітять його на дні й спустять драбину». Текст повісті підказує дві моделі космічного часопростору: Космос = криниця-безодня і Космос = Небо і земля, а між ними — колодязь-тунель, з криниці не вибратися самостійно, можна лише зі згоди Неба драбиною.

«Тим, що повинно належати кожному», героїня «Книги снів і пробуджень» називає «клаттик землі за життя, де можна виплекати свій сад, хай завбільшки з долоню». Топос саду, здатний розширювати до безмежжя й звужувати до цятки свій простір, у часовому вимірі — вічний. На семантику вічності вказують міфологеми-маркери космогонічного сценарію: вода, горіх як ізоморф Дерева Життя, плодови й дикі дерева, «котрі з зернятка, занесеного пташкою, ростуть <не лише в саду, а й — Ю. В.> у густій лісовій хащі», яблуня,

* Вишивання, ткацтво, плетіння, кресання тощо мають архаїчну природу і пов'язані з космогонічними ритуалами-діями українського народу [див. зокрема: Войтович 2015:56–57, 334, 353, 319, 452–453; Гуменна 1978:251–263, 166–185; Жайворонок 2006:373, 488; Як українські міфи по світу розійшлися 2008:69, 86–88]. Так, осмислюючи міфосвіт Антонича, Дмитро Дроздовський розтлумачує семантику «тесання зі срібла», що розкривається в першому рядку вірша «Коляда»: «Тешуть теслі з срібла сани...»: «Срібло неможливо витесати. Але саме як початок міфічного діяства можна пояснити цю візію. Світ, який буде витворено далі, неможливо пізнати раціонально, його можна лише пережити, в нього треба вірити, адже він апелює не до раціонального знання реципієнта. Перед нами відкривається містерія про народження Христа» [Дроздовський 2009:386].

** Дотичною до такого образного паралелізму є авторська знахідка Олени Єременко стосовно тропеїчних алюзій, які дослідниця розглядає у фокусі інтерсеміотичності [див.: Єременко 2013].

яка «наполовину створена людиною і не має того захисту, що інші дерева», та метаморфози: «домові більше подобалося бути деревом у величезному саду», «дім перетворювався в акацію». Вегетативним світом стають атрибути, створені руками людини: будинок і люди, які не повернуться. Сад дивних антропо- й атрибутивно-вегетативних метаморфоз виявляється «Зеленим островом», в Саду якого «кожна квітка і кожна травинка вічні». Потрапити на Зелений острів можна уві сні, а повернутися — прокинувшись. Лише ті, хто «вмощувався під деревами і засинав», залишалися на острові назавжди [Пагутяк 2013:195–197]. Так, Галина Пагутяк у повісті «Книга снів і пробуджень» моделює ще один міфосценарій віднайдення Раю: на «Зелений острів» можна потрапити через один із станів фізичної неповної фактивності (поряд з екстазом, оп'янінням, використанням галюциногенів) — через міфосон* [див. про це: Слухай 2012:14 — і далі]. Юрій Лотман називає сон «семіотичним вікном», «семіотичним дзеркалом, в якому кожен бачить <...> відображення своєї мови» [Лотман 1992:222] і наголошує на його поліфункціональності: передача повідомлення від таємного іншого, від колективного надсвідомого (хоча, насправді, пише у книзі «Культура і вибух» вчений, сон є інформаційно вільним «текстом у тексті»), віщуванням таємничого майбутнього, шляхом до самого себе («Із зовнішнього він <таємничий простір — Ю. В.> став внутрішнім», «ідеальний Ich-Erzählung» [Лотман 1992:223, 226]), предмет віри («сон — батько семіотичних процесів» і «мова для однієї людини» [Лотман 1992:224, 225]), що дозволяє йому бути «резервом семіотичної невизначеності, простором, котрий необхідно ще заповнити смислами» [Лотман 1992:226]. У главі «Кристал поміщається» книги «Фатальні стратегії» Жан Бодріяр розглядає сон як складову психіки, що виказує не лише «позасвідомі й метафоричні порухи, а ефекти зваби, <...> пророчі властивості <...>» [Бодріяр 2010:144]. Критикуючи психоаналіз за його гіпертрофовану семіотичність («Психоаналіз — нещасна свідомість знака. Будь-який знак вона обертає симптомом, будь-який акт ляпсусом, будь-який дискурс прихованою значущістю, будь-яку репрезентацію та галюцинацію бажанням» [Бодріяр 2010:145]), філософ зупиняється на звабі сновиддя, яка часто з'являється у формі цілющих снів.

* У дисертації, присвяченій міфологічному символізму Андрея Белого, Анна Ощепкова зазначає, що сон в міфологічній традиції пов'язується як з ув'язненням душі, так і з реалізацією ідеї повернення до першооснов буття, до певних міфологічних часів [див.: Ощепкова 2008:19].

Посадити й виплекати сад довкола уявного будиночка — оберега від забуття — передбачає в «Спаленому листі» реалізацію міфосценарію початку, адже сад із міфосну, посаджений із «зерняток» любові й пам'яті, стає сильним оберегом, символом зцілення, безсмертя, вічності, добра [Пагутяк 2013:234–235].

Концепт пам'яті є домінантою і в мікросценарії будівництва «справжнього дому, який дає відчуття захисту». Локусно цей будинок, зведений «із добрих і поганих споминів, які є», має здатність модифікуватися: «Його можна носити на спині чи в серці» [Пагутяк 2013:187]. Варіантом такого віртуального будинку є дім, «збудований з уламків нашої свідомості», саме тому він «дивний» і «якийсь недоладний». Він виникає або уві сні, або у зімкнених світах, де мешкають як свої, ті, кого знаєш, так і Чужий / Мертвий, до якого Вона / Я «почувала відразу» [Пагутяк 2013:191, 190]. Про світ-прихисток, «доступний лише дивакам» [Джугастрянська 2012:42] — «глибоко духовний, обов'язково — відмінний, а то й протиставлений “зовнішньому”, “загальноприйнятному” світові» [Джугастрянська 2012:43] зазначає літературознавець Юлія Джугастрянська, аналізуючи реалістично-психоделічний тип письма Галини Пагутяк. Саме у творах цього типу письма герої тікають з реальності у «ті світи», «не знаходячи розуміння, жахаючись браку людяності, втрати духовності» [Джугастрянська 2012:43]. «Ті світи» (а постають вони конструйованими з ірреальних, фантастичних елементів) дозволяють, за Юлією Джугастрянською, «ілюструвати й увиразнювати морально-філософські проблеми» [Джугастрянська 2012:43].

Ще одним варіантом міфосценарію початку є міфосценарій «Пробудження». Розділ роману-феєрії «Зачаровані музиканти» має назву «Журавненський Пігмаліон». Сильна позиція тексту (розгорнута в епізоді згадування легенди про Пігмаліона й Галатею*, що сприймалася «більше як філософська алегорія краси, яку треба відкрити» [Пагутяк 2010:46]) відсилає читачів до давньогрецького міфологічного сюжету про скульптора Пігмаліона, а сам текст експлікує основні компоненти сюжетної лінії: міфологема каменю, що в міфології народів світу вважається одним із п'яти першоелементів буття, описується

* Оксана Гальчук розглядає мотив Пігмаліона в парадигмі митця-скульптора як один із способів створення «ефекту Мідаса», який дослідниця тлумачить як «тенденцію примноження тематики твору естетичною проблематикою». Так, у символістському творі Д. Загула «образ митця-деміурга, — зазначає дослідниця, — доповнений важливою характеристикою: чи не важливішою за сам акт творення є можливість віднайти в ньому alter ego та відповіді на загадки власного буття» [Гальчук 2014:140–141].

як символ чистоти, краси, знак природних скарбів Журавного: «<...> на дерев'яному помості лежала брила сніжно-білого порфиру, багатства журавненської землі. <...> Ця брила була чимось незмірно більшим, ніж коштовний камінь». Камінь стає аніматичним локусом, уособленням життя, радості й горя Олександера: «Деся у її <брили — Ю. В.> туманній молочній глибині переховувалась від суєтного світу душа Олександера, його горе, його щастя, його життя», «<пан Олександр — Ю. В.> сам став тим каменем, серце його билось в нім» [Пагутяк 2010:25, 160]. Життєдайна потенція каменя розкривається за допомогою міфологічних кодів: вегетативного (в порівнянні «вилученої колись з товщі каменю» брили з «зерням зі спілого горіха»), піроморфно-копоративного («Від світла камінь ставав прозорішим, колір його теплішав. Здавалось, світло жило в ньому завжди»), антропоморфного («Його <камінь — Ю. В.> слід було розбудити, як будять зі сну кохану жінку <...>»), артефактного («в його <каменя — Ю. В.> напівпрозорості була замурована якась істота <...> Вона вийде колись звідти. <...> Долото чи різець завадали б їй болю. Вона сама вийде»). Космотвірна інтенція каменя експлікується його суб'єктно-об'єктною позицією: камінь порівнюється з одним із ключових образів космогонічних міфів народів світу — яйцем: «<...> мине небагато часу — і камінь розтріснеться, як яйце, й з нього постане прекрасна істота»; з образами — ізоморфами гідроморфного першоелемента буття: «<...> Олександрові почали снитися сни про камінь. Як він занурює в нього руки, наче в молоко, і не може сягнути дна. Або розтає, наче лід. Як починає кривавитись від того, що хтось поклав на нього залізний меч». Зустріч із каменем «пана Олександера, посивілого, з лицем, покарбованим зморшками», стає для нього віднайденням Раю: брила каменя перетворюється на райський часопростір, протилежний реальному: «неземна тиша, золота благодать, солодке хвилювання» — стани, які відчув скульптор, притулившись щокою до «холодної поверхні». Райський хронотоп характеризується і особливою темпораллю: час ніби повертається назад: «Роки зійшли з нього як зашкарубла кора, і якби хтось ненароком увійшов сюди, то застав би чорнявого тонкокісткого юнака з тонкими рисами обличчя і подумав би, що це син його, Матвій». Часопростір Раю розкривається синестезійним образом, в якому до «райських» кольорів додаються «райські» запахи, звуки: «Запахи були як музика: фіалки змінювались первоцвітом, ружа любистком, рум'янок м'ятою...» Чари каменя зникають в мить переривання тактильного зв'язку: щойно скульптор відривав руки від білого каменя, блаженство зникало, змінюючи «райські» запахи на «земні». Так, «різкий запах скошеної трави» викликав у пана

Олександера асоціацію зі смертю з косою. Мотив смерті реалізується через бінарність «холод — тепло». Холод (як і «земний» запах скошеної трави) стає передвісником оберненої метаморфози: «тимчасовий» юнак знову приймає свої реальні риси. Віднайдений Рай обертається пеклом: як смертельна вирва, камінь «висмоктував з нього життєву вологу, перетворюючи чоловіка на стару зморшкувату почвару з вічно-молодою безсмертною душою». Камінь стає символом прокляття, уособленням в'язниці душі і карою за бажання повернути молодість: скульптор застигає, «прикутий до каменя, так і не ставши Пігмаліоном» [Пагутяк 2013:25–27, 161–162]. Позитивне символічне значення амбівалентного зеленого колоративу експлікується в часопросторі іншого Раю: світу живої, одухотвореної природи: поля, луки — зелений рай — є символом свободи [Пагутяк 2010:46].

Міфологічний сюжет про творення Пігмаліоном Галатеї, який стає компонентом есхатологічного сценарію, трансформується в індивідуально-авторський сюжет творення з «каменя небаченої краси й білизни» фігури Діви Марії як очищення й освячення нечистого каменя. Власне освячення — окроплення святою водою вирізьбленої флорентійським майстром фігури — зробило диво пробудження до життя: «<...> свята вода потрапила на обличчя Діви, на її шию, рамена, врішті на голуба. І тієї ж миті голуб вирвався з її рук і злетів угору. <...> Найсвятіша провела його політ очима й ледь зітхнула. Але то не могло бути правдою. Долоні мала стулені, як до молитви, звідки ж міг узятися там голуб?» [Пагутяк 2010:85]. Так, акт творення відбувається не в контексті фоново-культурологічного, запозиченого давньогрецького міфу, а в етнічній християнській міфопарадигмі.

Варіантом міфосценарію початку стає сценарій єднання, взаємопроникнення усього в усе, що відтворює філософію трансценденталізму. Реалізується цей сценарій у світі зімкнених просторів, коли простір живої, одухотвореної природи залучає до себе мешканців світу реального буття. Дар читати «письмо невідомих ткачів»: чути й розуміти мову трави, а значить, співчувати істотам «світу, створеного Господом до появи Адама» — стає для хлопчика Івася своєрідною перепусткою в ірреальність [Пагутяк 2010:42–44, 148].

Ще одним структурним елементом космогонічного сценарію є міфосценарій воскресіння, що фрагментарно експлікує біблійний християнський сюжет про воскресіння Лазаря. Вражений на смерть у саме серце поглядом Пані, «Матвій лежав нерухомо, блідий, із заплющеними очима, як раптом повіяв легенький вітерець, і тіло почало підійматись в повітря. Спершу на палець, потім на два... <...> Матвій

завис над землею на три долоні <...>. Під ним була порожнеча, довкола була порожнеча, бо ніхто не хотів свідчити ні за нього, ні супроти нього. Але те було йому байдуже. Він просто висів, не почувавши жодної незручності» [Пагутяк 2010:96, 100]. Мотив польоту (підняття над землею) проспектує ідею воскресіння як переродження для нового життя (у даному контексті здатність літати — це перепустка до світу одухотворених істот, що літають над землею). Світ природи овиявлюється також у низці метаморфоз, що образно чи розшифровують, чи доповнюють прецедентний текст (про який згадує один із героїв «Зачарованих музикантів»: «Лукаш чув байки про людей, які після смерті ставали деревами, квітами, птахами, та й читав Овідієві «Метаморфози»). Так, на могилі пана Олександера дуже скоро виріс «корч свербиуса <...>, обгорнувши колючими тонкими пагонами горбок, уже вкрився плодами, котрі набули червонуватого відтінку. Зелені пагони не цвітуть, а ці зацвіли <...>». Подібну ж картину побачив на цвинтарі і Миколай: «На могилі Олександера ріс величезний куц шипишини, обсипаний блідо-рожевими квітами». Колючки й пагони свербивуса поводяться як живі істоти (хапають за рукав, роздирають до крові долоні, а пізніше «куц шипишини з червоними ягодами» на межі села й Чорного лісу, за крайньою хатою, заговорить до Івася людським голосом) — образи вегетативно-флористичної моделі набувають ознак артефактуальної, дешифруючись у народнопоетичній міфопарадигмі. Тлумачення такої аніматичної метаморфози з вуст «свідків» підтверджує ірреальну природу знаків ТОГО світу: «<...> тутешній простий люд спалює опирів на терновому та шипишиновому огні. Може, нашого Олександера потяв опир?» Імпліцитним семантичним поясненням цього є червоний колоратив як експлікатема крові й один із амбівалентних символів життя-смерті [Пагутяк 2010:115, 66, 127, 171, 116–117] (схема 2.1.3; схема 2.1.4).

Розглянемо індивідуально-авторське прочитання антропогонічних та космогонічних міфів у поетичній творчості *Сергія Жадана*.

Творчість Сергія Жадана — у центрі сучасних наукових розвідок, дискусій, зацікавлень (зокрема, зазначимо дослідження І. Бондаря-Терещенка [Бондар-Терещенко 2005], О. Коваленко [Коваленко 2010], Б. Пастуха [Пастух], Я. Поліщука [Поліщук 2011], О. Різниченко [Різниченко 1995] та інших): його поезія «безжальна, скальпуюча по відношенню до змавпованого суспільства» [Біла 2000], а проза «оприявнює тінь Іншого всередині самого українського суспільства» [Поліщук 2011]. Олег Коцарев називає Сергія Жадана «тим письменником, котрий поєднав дуже транзитний, хисткий, катастрофічний



Схема 2.1.3. Семіотична модель мегаміфосценарію початку у творах Галини Пагутяк

дух часу нашої частини світу 1990–2000-х років, його іронію, цинізм, біль, споживацтво, млявий радикалізм із дуже в своїй суті піднесеними штуками — з усеохопністю добра, любов'ю, романтичним коханням, теплим внутрішнім світлом. І наснажив усе це оригінальним еластичним письмом, образним і дотепним» [Коцарев 2012:249]. І. Є. Бойцун, М. Мухаметзянова в урбаністичному просторі поезій виокремлюють маркери акварелі: розмитість зображення, багатоаспектність кольорів, сугестія та синестезія образів. Дослідники, зокрема, зупиняються на описові картин апокаліпсису, що є алюзією на біблійні тексти й реакцією поета на сьогодення, оперують образами-константами й «визначаються маркованими міськими топосами: вулицями, вокзальною

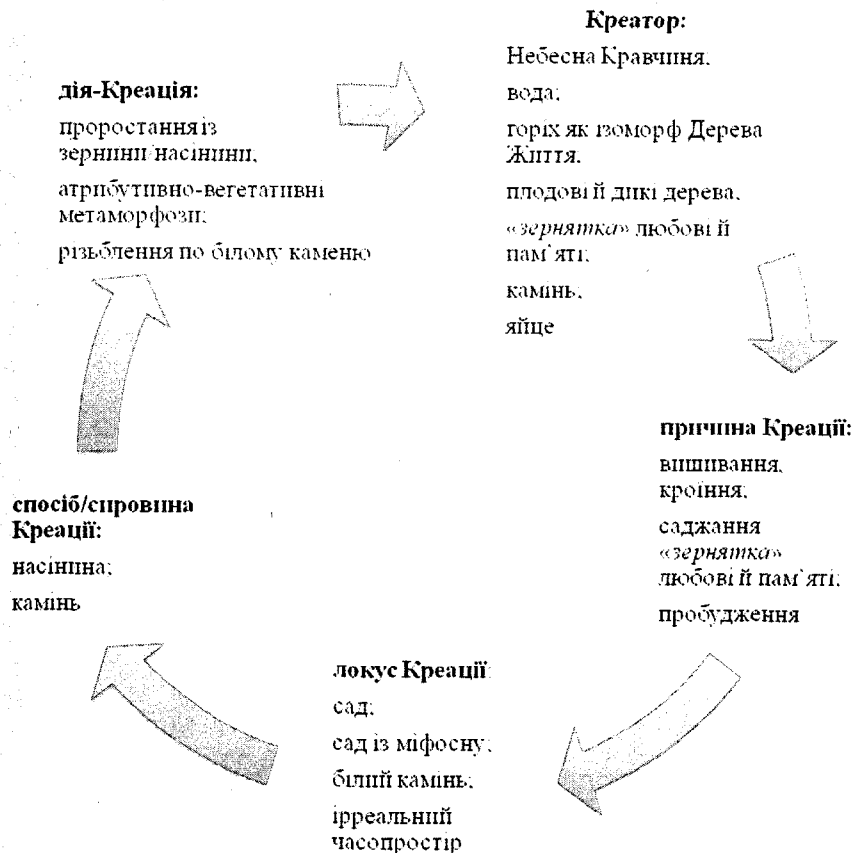


Схема 2.1.4. Текстовий алгоритм мегаміфосценарію початку
у творах Галини Пагутяк

площею, заводами й фабриками» [Бойцун, Мухаметзянова]. Лариса Березовчук, досліджуючи різновиди поезій Сергія Жадана, вбачає міфоборчу спрямованість віршів-візій, яка свідчить про усвідомлення поетом того, що «міф — це колос на глиняних ногах <...> де панують міфотворчі енергії, там свідомість людей приречена на постійні перетворення чорного в біле і навпаки» [Березовчук]. Наявність біблійного дискурсу (як складової міфології) в ліриці С. Жадана, зазначає Ольга Шаф, «свідчить про необачність характеристик його творчості як епатажної, поверхової тощо, адже апеляція автора до Біблії — хай і з метою світоглядного діалогу, переосмислення — означає пошук духовних первнів і цінностей, що є рисою “серйозної” літератури. У творчості

митця рубіжних та 2000-х років біблійний зміст набуває виразних постмодерністських засад — театральності, карнавальності і відповідної функції — травестіювати “вічні” цінності у сучасне мистецтво» [Шаф].

Міфологічний сценарій початку в низці віршів поета (зокрема циклу «Радіошансон (вісім історій про Юру Зойфера)») репрезентує прецедентні сюжети фоново-культурологічного міфу: Хаос породжує потвор, чудовиськ, що розповзаються світами. Так, наприклад, у вірші «Пси міської інфраструктури» першопочаток реалізується образами хтонічного, артефактного та тератоморфного світів, як-от: «*нори*», «*підвали*», «*темрява*», «*потопельники*» [Жадан 2011:302] (підсиленими дієсловами «*виповзають*», «*вивалюються*», «*продираються*», «*втискаються*», характерними для хтонічного низу). Так, космогонічний міф з'являється у вірші фрагментарно: лише початковою точкою — локусом креації, звідки починається рух: «*Вони виповзають із нір і підвалів, виходять із темряви, / вивалюються з небуття, продираючись крізь жоване м'ясо / самотності, втискаючись в стіни, тримаючись південного / боку повітря, виходять, виносячи найнеобхідніше — / каміння, яке вони переносять у портфелях і в паперових / коробках, міцно стискають, відбиваючись ним від псів, / немає часу, лише ця дивна процесія наших із тобою / знайомих, яка поночі рухається вулицями, що / охолоджуються, порожніми площами в бік річкового / вокзалу...*» [Жадан 2011:302]. Погоджуємося з думкою Лариси Березовчук стосовно образів нижнього світу, представленого міфологемами небуття, пекла: «Цю семантику для поета втілюють не звично підземні, а підводні нетрі, де ніколи нічого не змінюється, бо час, котрий унаочнюється подіями та рухом, — відсутній. Саме у зв'язку з міфологемою підводного світу з'являються образи людей-риб та утоплеників. Як на мене, це зовсім не ознака апокаліптичного світобачення автора чи хворобливості його психіки. Мені здається, що у такій вербальній формі поет намагається — безстрашно, бо аналітично — *збагнути і досягти химерний, дораціональний, вжахуючий Хаос підсвідомості*» [виділено автором: Березовчук].

У збірці 1995 року «Цитатник» Хаос маркується колоративами та першоелементами буття: «*порожнеча*», «*темінь*», «*вода*» й «*передчуття*»*

* «Передчуття» як психологічно-фізичний стан «вагітності», наближення зміни/відчуття/впізнання виявляє семантичні варіації бінарних опозицій «життя — смерть», «жіноче — чоловіче», що змикаються в хронотопі «за хвилину до того, як випаде дощ» [див. однойменний вірш: Жадан 2011:23].

(у контексті вірша «Двадцятого квітня йшов дощ» [Жадан 2011:6] — «передчуття потопу»): «До цього був проміжок часу — довгий і рваний, / Повільне чекання і порожня кімната, / Подвір'я холодна переповнена ванна. / І краплі дощу — темні, мов нафта» [Жадан 2011:6]. Поет чітко окреслює впізнаваний часопростір до-народження: час — «довгий і рваний», простір — «наповнений вологою ніччю». Характерно, що «дурнувате передчуття потопу» матеріалізується в психологічній «вагітності» мікрокосму («Зростала депресія — повільно, але значно. / Хотілося пити і тягнуло на узагальнення») й космічній «вагітності» природи — народження Космосу з «важко впалого яблука дощу» відбулося: «Все закінчилось, як завжди, децю прозаїчно — / Я горбився з морозу і сахався світла, мов щур» [Жадан 2011:6].

«Пустота» як образний експлікатор креативного хаосу (функція творення реалізується в ключовому мотиві вірша «Гриби Донбасу» збірки 2007 року «Марадона» — росту, зростання) постає амбівалентною міфологемою, колоративно знімаючи бінарну опозицію життя-смерті: «гриби Донбасу, нечутні химери ночі, / виходячи з пустоти, виростаючи з кам'яного вугілля, / доки серця стоять, ніби ліфти в нічних будинках, / гриби Донбасу ростуть, ростуть, не даючи померти / від туги усім зневіреним і пропащим, / тому що, чувак, доки ми разом, / доти є кому переривати цю землю, / знаходячи в її теплих нутрощах / чорний колір смерті, чорний колір життя» [Жадан 2011:263].

Темрява як колоративний асоціатив хаосу репрезентується «ніччю», «тишею», «порожнечю», «мороком», виступаючи нижньою точкою вертикалі: «<...> щоб не розбудити її, / переступаючи обережно залишені нею речі, / книги і одяг, нагріті повітрям шматки / тієї травневої ночі; переступаючи в тиші / де стіни, вікна і сходи, і встояна темрява / з осадом мороку на самому дні <...>» [Жадан 2011:202]. Часопростір «чорних пустот» формується в міфосні, і «найменші рухи» пробуджують «простір», змикаючи й перемішуючи всі «голоси», «дихання», «доптичності», «вигини». Так «із густого травневого тла» вивільняються, проростають, здійснюються вгору «паростки життя» — здійснюється сценарій народження: «Переливаючи світло із атома в атом, / рихтуючи коріння і стебла, з яких складається висота, / тягнучи за собою хисткі, обтяжені гіркотою наповнення / трави вздовж залізниці, витягуючи між собою / ластівок і комах, комини і антени — / дерева своїми тілами майже сягають тих місць, / де обривається наше повітря / і починається інший бік порожнечі, майже сягають тих стиків, за якими з'являється сутінь, / де лише пересипається тиша і формується дощ» [Жадан 2011:203]. Вертикаль — «висота» — з'єднує різні

«боки порожнечі», руйнуючи межі світів. Таким чином світові живої, одухотвореної природи вдається розтривожити пустку «власним зростанням», «натрудженим доростанням в'язких глибоких земель до власних поверхонь» [Жадан 2011:202], «невловимим перетіканням предметів / в собі самих». Процес народження — «переливання світла із атома в атом» [Жадан 2011:203] — концентрований, напружений, точковий: «переступаючи через траву, відчуваючи як напинається / ця виважена хода, якою повз тебе зазвичай проходять планети, / вся атмосфера, яка тебе супроводжує, / вся темрява світу, порядок усіх речей...» [Жадан 2011:202]. Космос, що народжується навіть «найменшим здриганням» [Жадан 2011:203] у просторі, «де лише пересипається тиша і формується дощ» [Жадан 2011:203], — багатовимірний і повноцінний, адже — «відрихтований» [Жадан 2011:202].

Цей же нічний часопростір «сльоти осінньої» — й у вірші «Не було вже нікого, хто любив тебе...» [Жадан 2011:8]. Центр мікрокосму — людської душі — у світах сну, творчої уяви, мистецтва перетворюється на хронотоп*, де зароджується паросток Усесвіту, здатний з'єднати всі світи, побудувати «мости»: «<...> гнучкий, мов хребет, / В тобі проростав Христос» [Жадан 2011:8].** Медіальна, всеїдальна роль «паростка»-Христа підсилена образною вертикаллю «птахів» та «мостів»: «Ти схилиєшся низько над чистим папером / І повільно малюєш мости», мотивами чистоти, незаплямованості (імплікація первинного хаосу), творчості, страждання — через образи молока, крові, хреста. Народження Христа — через розп'яття («Його тіло розмазували, мов жовте масло, / По м'якоті життій хреста»***) й воскресіння («Над його чолом птахи воскресіння /

* Порівняймо вірш «В серпні тепло витікає з кварталів» із збірки «Ефіопія»: «І в ночі витишені і серпневі / зростатимуть часу ламкі хребці, / і ластівки літатимуть в небі, / і риби плаватимуть в ріці» [Жадан 2011:353].

** Див. подібний мотив «проростання Бога» у вірші «Сонце серпневих базарів і мух»: «Слини кристаль на твоїх устах — / Ісусе тиші, Ісусе вина. <...> Все це лиш спроба углибини / розгледіти риси твого лица» [Жадан 2011:87]. Ольга Шаф зазначає, що мотив віднайдення Христа в собі свідчить про формування внутрішнього стрижня героя й виявляє зіставлення/протиставлення ліричного героя та Христа, а також «ідею пошуку ліричним героєм/автором ключових життєвих сенсів через рефлексію ситуації життя як жертви (Христос) і життя як зради (людина, Юда, людство)» [Шаф].

*** Ольга Шаф образи їжі-питва осмислює через семантику «споживання» Христа для духовного дорослішання людства. Дослідниця спирається на психоаналітичні розвідки, пов'язані з «архаїчними, збереженими у глибині підсвідомого прагненнями

Сплели тернове гніздо») — є парафразом творчого акту — побудови мостів. Абсолютно унікальною є в цьому контексті індивідуально-авторська міфологема хліба, що прочитується як одна з етноміфологічних складових сценарію початку — проростання з *«житніх зерен хреста»* будівничого *«мостів»* — Христа.

За допомогою вегетативно-символічного коду («зерно» в структурі порівняння — як образ — суб'єкт зіставлення) дешифрується космо-сценарій народження слова: *«Червень дозрівав, немов зерно — / рвалась мова і гострий слух»* [Жадан 2011:53]*. Анна Біла, аналізуючи цей вірш, зазначає, що в ньому фіксується «процес тлінності у природі — від зрілості, достиглості, до творчого звільнення від форми, смерті, оголення» [Біла]. Дослідниця вбачає в такому мотиві смерті первень життя, адже той «дає витоки мотиву творчого злету й падіння, прагнення й реальності» [Біла]. Саме у світі живої, одухотвореної природи з Хаосу, пільми народжується Космос — життя. Космогонічний сценарій у вірші циклу 1998 року «Пепсі» текстуально репрезентовано бінарними символічними колоративами «чорний — білий» (*«Ночі розсипалися піском, / та в найменших порухах пільми / простір, ніби посуд молоком, / Повнився початками зими»* [Жадан 2011:53]), оксюморонними вертикалями («<...> щоб сягнути цих жахних провалів, / щоб пізнати цей високий тлін...»). Космогонічний міфосценарій відбувається всередині вегетативної одухотвореної моделі, перемішуючи першоелементи вогонь і повітря: *«І в осердях потьмянілих трав, / в остиганні стебел і плодів / солод пломенів і вигорав / передвістям перших холодів»*. Так, міфосценарій початку моделюється у вірші актантами: «вагітним» зерном-мовою, червнем, початками — плодами зими; функціями актантів: «дозрівання», «наповнення», «пломеніння», «вигорання» тощо.

поглинути коханий, цінний, досконалий об'єкт, щоб злитися з ним, мати його силу» [Шаф].

* Бруно Шульц пояснює реконструкцію міфосценарію народження слова бажанням слова повернутися до своїх першооснов, «повернути свої власні права», відновитися в сенсі: «Первослово було маячінням, яке кружляло довкола сенсу світла, було великою універсальною цілістю. Слово в нинішньому, поточному значенні — це вже тільки фрагмент, рудимент якоїсь давньої всеосяжної, цілісної мітології. Тому воно прагне до відрощування, відроджування, до відновлення повноти сенсу. Життя слова полягає в тому, що воно пнеться, пружинить до тисячі поєднань <...>» [Шульц 2012:19]. Таку регресію до «материзми», «правітцівщини» письменник називає поезією.

Подібний сценарій народження — й у вірші «Богдан-Ігор», де з тканини світла, видінь, рухів, просторів формується космос — «стебло»*, що «тендітно ламає забуття, / невидимі для ока межі» [Жадан 2011:61]: «Втинаючись в глибоке тло / дитячих видив, переміщень, / з усього плетива приміщень, / з усього світла, що текло / повз очі, постає стебло, / пробивши днище». «Весна», «вагітна» «стеблом», постає як Хаос — «підземні нетрі», «вогка вина», що народжує «сни»: «Набряклі залози весни / над стінами районних центрів. / З яких чіпких підземних нетрів, / з чиєї вогкої вини / постануть ще подібні сни — / густі й відверті?» [Жадан 2011:62]. Образним маркером міфосценарію початку є у тексті вірша животвірна «безризена глина», просякнута «напівпрогірклим медом, / прозорою і ядуchoю слиною»** й передчуттям народження Бога, який проглядає-прочитується в «довгих описах прикмет», «розлитих фарбах», «рухові планет»***. «Дзвінка глина» як будівельний матеріал**** у чиїхось руках «вмовкає <...> під стопою садівника» [Жадан 2011:86], поступаючись «караванам підземних вод», що «пробиваються під мости» [Жадан 2011:85], зрошуючи «пустку». Процес невпинного

* Стебло як синекдохічний образ дерева є універсальним символом Світового дерева, Дерева буття. Згадаймо тлумачення цього образу Карлом Густавом Юнгом, який вважав його ізоморфом людини: «Історія символу взагалі показує дерево як шлях і як зростання до незмінного і вічно наявного (такого, що пробуває у вічності), яке виникає завдяки об'єднанню протилежностей і яке за допомогою свого вічного "вже-наявного-буття" робить можливим таке об'єднання. Здається, ніби людина, котра марно шукає своє існування і робить із цього філософію, знову знаходить — через переживання символічної дійсності — зворотний шлях у той світ, у якому вона не чужак» [Юнг 2014:200]. Цікаві роздуми про образ Світового дерева знаходимо в Георгія Гачева, який акцентує на національних нюансах дерева-моделі [див. Гачев 1995:26–27].

** У народній традиції слина — ізоморф води — сприймається амбівалентно, з чим пов'язується одночасно її оберегова властивість і віднесеність до шкідливих практик (зв'язок слини з нечистотами, з міфологічними істотами тощо) [Горошко 2014:125; про обрядодії зі слиною чит.: 124].

*** Занурюючись у психотип Антонича, Сергій Жадан — митець зорового типу — посплюговується у своїх поезіях, як інтерпретує Анна Біла, здебільшого зоровими та дотиковими образами [див. про це: Біла].

**** Імплікація мотиву ліплення з глини — й у вірші «Вулиця Ганни»: «...я відчував перепати напруги / того, хто ліпить трав ламкі хрящі, / з чиєї втіхи сипляться дощі / на довгі придорожні лісосмуги» [Жадан 2011:94].

росту «доріг, вікон, домів»* — не контрольований**: «Так немовби зрушено міст, / і кружляє сонце вини, / наче ми спричинили цей ріст / мовчазної / садовини» [Жадан 2011:85] і болючий: «Навіть голосу тихий сплеск, / ніби рух механізму, коліс, / доторкнувшись твоїх небес, / залишає гострий / надріз» [Жадан 2011:85]; проростання «зела»-життя нагадує космічну коловерт, безкінечний рух, що на рівні тексту вірша «Пацифік» підтверджено образами кружляння, кола, руху: «рух механізму, коліс», «кружляє сонце вини». Невизначений, неокреслений хронотоп «нізвідки в нікуди» є декларацією саме світу живої, одухотвореної природи, імплікацією сакральної тайни, загадки. Ілюстрацією є вірш «Польський рок» зі збірки 2003 року «Історія культури початку століття»: «<...> і прийде гаряча пора, / коли із землі повиростає стільки різних речей, / аж повітря змушене буде піднятися трохи вище, / щоби не зачіпати ці довгі високі стебла, / що ростуть нізвідки і тягнуться в нікуди / якраз під її вікном» [Жадан 2011:162].

Життя і смерть у міфопоетичній картині світу Сергія Жадана не мають своєї «території» — чітко визначеної локації. Так, у вірші «Циганські королі» збірки «Марадона» є лише «територія» «поміж тим місцем, звідки ти, власне, йдеш, / і місцем, куди хочеш прийти» [Жадан 2011:287]. Життя та смерть — по різні боки росту трави: «і ось / по траві, по придорожній траві, по насипах, на яких не росте трава, / вони переходять — вимучені і живі — / на той бік трави, де вона теж жива» [Жадан 2011:287]. Категорія росту трави*** є маркером «серцебиття»: «І доки вони переходять на інший бік, / з того боку трави чути, як замовка / інший шепіт, і хто з них не зник, / той, ніби власний шепіт, поволі зника, / чути, як зупиняється серцебиття, / чути, як серед насипів мовчазних / спочатку вони виходять із цього життя, потім життя повільно виходить із них» [Жадан 2011:287].

* Життєдайним ґрунтом може виступати хронотоп реального буття, як у поемі «кантрі енд вестерн»: «<...> будні, з яких проростають дикі кущі салату» [Жадан 2011:107].

** Див. в іншому вірші: «... і згадувати, як почалась зима в вашому місті...»: «Тільки дерева рвуться вгору, // щоби, коли він покличе, бути до нього ближче» [Жадан 2011:207].

*** Див. вірш «Коли вона повернулась, ближче вже до зими...» зі збірки «Лесбійки»: «І я гортав її книги в перці, кориці й вині, // і слухав собі неухважно, як вона залива, // і як виростають у темряві, зріючи на глибині, // чорний камінь вугілля, // зелена рослина трава» [Жадан 2011:402].

Мотив будівництва-монтування («Важким кам'яним вугіллям в корінні лісів, / залізними лезами крізь пісок і вугілля / монтується — ланка до ланки, / зростаючись серцевинами, / обпалюється гаряча середина року» [Жадан 2011:208]) є домінантним і в авторському варіанті хроно-топного міфосценарію початку: перш за все, монтування «нетривкого міжсезоння» [Жадан 2011:208] починається «з цієї — найглибшої улоговини» [Жадан 2011:208]: у часі — «на самому спаді, якраз поміж червнем і липнем» [Жадан 2011:208] й у просторі — «в тихих міських провулках...»; по-друге, хронотоп низовини співвідноситься з гідроморфним кодом, репрезентованим міфологемою річки: «каналами твого забуття» (алюзія ріки Лети), «чужими, збудливими, солоними запахами інакшої води, <що> пробивається вгору по річищу, / заповнюючи собою пори чужої вологи», «крижаними потоками зі свого майбутнього» [Жадан 2011:209], і — як наслідок — з міфологемою води на міфологічному зрізі медіаторів (між минулим, теперішнім та майбутнім)*.

Певна семантична тотожність прослідковується між мотивами монтування (мостів) та рихтування / фарбування (стін). Якщо перший мотив експлікує медіальну сутність космічного, онтологічного часопростору, то другий — універсальну бінарну опозицію «світла — темряви». Будівничі — місіонери («муляри із залізними нервами, <що мають> повні кишені сонячного пилу» [Жадан 2011:360]: «<...> не мають іншого клопоту — відділяти світло / від темряви» [Жадан 2011:360]). Саме в цьому монтуванні-космотворенні важливу медіальну функцію виконують так звані кордоцентри-«серцевини» [Жадан 2011:208], які ототожнюють живе й неживе («серцебиття дерев і велосипедів» [Жадан 2011:211]), таким чином знімаючи всі відмінності-межі між антропоморфним, анімо-аніматичним, техногенним світами, нівелюючи всі опозиції. Саме такі пульсуючі нерви й зшивають усі простори і часи, саме ген ритму—руху—подиху є тим «світлом атома», що мандрує світами. Вода виступає у цьому кордоритмохронотопі домінантою космо-творення: актантом і функцією міфосценарію початку, про що свідчить множинність, в-усе-проникність «океанів»** у вірші «Океани» зі збірки

* Порівняймо космогонічний потенціал рік «Месопотамії», що «вміють чекати, вміють починати все від початку. Тому що існує тяглість річища, тяглість потоку, і ніхто не може зупинити всю цю масу вологого світла, весь цей огром тепла і холоду» [Жадан 2014:315].

** Анна Біла, аналізуючи іншу збірку поета — «Цитатник» — зазначає, що гідроморфні образи є «предметно-пластичними компонентами», що вибудовують «улюблений часопростір автора» [Біла].

2004 року «У.Р.С.Р.»: «Це відчуття, ніби раптом з'явилося багато води, / мабуть, тому, що кожен сніг має рухи і запахи океану, / з'являється присутність великого в твоєму житті; / все було створено з урахуванням твого серцебиття, / недаремно ці хвили, не проявлені і непочуті, / повертаються в бік населення» [Жадан 2011:218]. «Океани», текстуально подібноючись на «звуки», «слова», «підвали», «дахи», «дерева, ріки» — «ту частину життя, / яку називають життям» [Жадан 2011:218], пробиваються в усі часопростори, «ніби не втримуючись на відведених / для них територіях», «в якусь мить забігають всього лише / на хвилину у сновидіння» [Жадан 2011:218], розбігаються «теплою кров'ю по обгортковому паперу», куди «я встигаю вписати потрібні слова, / і навіть встигаю їх викреслити» [Жадан 2011:219]. Так, Океани, «вагітні» «звуками», «снами», «рухами», овиявлюються «словами».

Отже, ще одним варіантом міфосценарію початку є фоново-культурологічний сценарій народження Космоса з лона Океана. Індивідуально-авторська інтерпретація його полягає також у моделюванні урбаністично-артефактного виміру, де «дахами снують сновиди / в пошуках п'ятого виміру» [Жадан 2011:24]: «дрібний щербін нагадує часи / коли навколо буяв океан / він відступив а натовість / з-під води оголився білий острів даху» [Жадан 2011:24]. Символічна тотожність Хаоса й Океана підтверджується мотивом оманливої заміни («і вже черговий сновиди / відчуваючи в порожнечі колишню міць води / стрибає вниз» [Жадан 2011:24]), що знову експлікує мотив кінця.

Життєдайна функція як домінанта міфосценарію початку реалізується в низці віршів Сергія Жадана через образ — першоелемент буття «повітря»*, контекстуально зімкнений із біблійним маркером першоплюдей — «яблуком»: «І врешті якийсь селекціонер / розділивши тебе мов яблуко / навпіл / побачить твої легені — / вагітні останнім повітрям» [Жадан 2011:23]. Нестача кисню — на противагу його видобуванню, концентрації — моделює діаметрально протилежний процес — згасання як експлікацію міфосценарію кінця. Так, у вірші «Ти питаєш мене...» мотив смерті реалізується смисловими ланцюгами пірнання — задухи, повішення — розстрілу: «власне що я міг / відчутти / коли мої легені / пірнувши / всього-на-всього / зависають в нутроцях тіла / щоби вилушувати з мушлі / повітря перлини кисню / тож чи здатен

* Міфологема повітря як один із першоелементів буття реалізується в багатьох віршах Жадана образом легень. Див., наприклад, вірш «Продажні поети 60-х» із циклу «Історія культури початку століття»: «<...> виживають після цього / хіба що продажні поети / з легенями — розіраними / від любові» [Жадан 2011:157].

я був осмислити / причину своєї задухи? / Потім вони говорили Йому: / за цими дверима повісився Юда / і його тіло — побите й порізане — / зависає в кімнаті / мов розстріляні легені землі» [Жадан 2011:14].

У творчості Сергія Жадана виразно окреслюється унікальний варіант міфосценарію початку — народження поезії*, що моделюється в часопросторі переплетених «волокон осені», «післяобідньої вологи», досвіду-«спадку», зімкнених вертикалей і горизонталей. Анатомічним центром народження з Хаоса Космоса є «самий спід горла», де зачинається з нічого** «протяг — чорний, Господній» як звукокопоровитивний асоціатив космодайного Хаоса: «Так і рости, відчинивши вікно, / дбаючи спадок — залишки вір, / зжовкле письмо — цю данину свободі, / з тим, щоб колись, наче сік у траві, / вперше відчутти на самому споді / горла той протяг — чорний, Господній, / з котрого, власне, і родиться віри. / Все, що миналось, і все, що всотав, — / мapi держав, ворожіння на слові, / стоси листів, повітові міста, / зібраний епос, важка промисловість, / вся анатомія, чесність і совість, / вся переповненість, вся висота» [Жадан 2011:68]. Вірш-драма «Мері Крістмас Джізус Крайст! (Veselohe Rizdva, Isuse!)» є, за словами Ольги Шаф, своєрідним біблійним кітчем, для якого властиве постмодерністське компонування «несерйозності, штучності, вторинності, спрощеності, розрахованої на споживацьку доступність, карнавальності, поєднаної з сентиментальною ностальгією» [Шаф].

У збірці «Месопотамія» міфосценарій початку розгортається як смислове переплетіння космогонічних, етіологічних, антропологічних та есхатологічних міфів, як злиття часових протилежностей («прийде все, що мало прийти, / і зникне все, що колись було»), згущення першоелементів буття — в акті номінації — озвучення, оприявнення, матеріалізації «приголосних і гірких голосних»: «Ще нічого нема. Зелена ніч, / і в кожній тишії міра своя. / І знаючи, скільки потрібно сторіч, / щоби з'явилась найперша річ, / він вимовляє її ім'я. // Немов відчиняє нічне вікно / і ловить напружено кожен рух, / сподіваючись на щось все одно, / і небуття важке полотно / покійно дається йому до рук» [Жадан 2014, с. 320, 319].

* «В їхніх віршах росла трава і / світило червоне сонце» [Жадан 2011:369] (вірш «Хороші й молоді поети» із циклу «Поети»).

** Актант «Ніщо» є одним із ключових авторської моделі міфологічного сценарію початку. Див., наприклад, поему «іпіго»: «про дерева, що ростуть просто з нічого» [Жадан 2011:97].

Антропоморфний міф про народження людини втілюється в збірці 2001 року «Балади про війну і відбудову» в теїстичну концепцію сакрального* садівництва, під час якого ангели засівають душі-серця: «<...> ангели звивають за ніч гніздо в її горлі / ангели в сутінках саджають дітям серця мов картоплю / сподіваючись на добрий врожай / чи може що вирости на такому суглинку» [Жадан 2011:105]. Варіація сценарію ліплення людини — у творі-«вертепі» «Мері Крістмас Джізус Крайст! (Veselo ho Rizdva, Isuse!)»: процес творення людини десакралізується в артистичному хронотопі, в якому зникаються техногенний, артефактний, колоративний, звуковий, антропоморфний коди: «все це тільки велика небесна анімація / небеса лише кавалки помаранчевого пластиліну / яким добрі духи смерті виліплюють очі чоловікам і жінкам / виліплюють серце і виліплюють троянди / пластилін що прогинається під черевиками / і пластилін яким виліплені горла співачок / всі небеса все піднебесся» [Жадан 2011:141]. Сценарій реалізується за допомогою актантів, текстуально експлікованих оксимороном «добрі духи смерті», на зіткненні бінарних точок «верх — низ» у часопросторі «великої небесної анімації» [Жадан 2011:141].

Антропоморфний міф в оберненій проекції реалізується в сценарії антропоморфізації космосу як результат нездійсненого сценарію людинотворення. У вірші «Я добре домовився з провідником...» зі збірки 2009 року «Ефіопія» чітко окреслюються всі складові космотворення: хаос, репрезентований «морок», «товщами води, що невпинно несе», «кригою й вогнями океанського тиску» [Жадан 2011:357], «пільмою», «океаном»; функцією руху-росту: «вечір диким вростає часником / у золото молодієї пшениці», «рвався крізь морок усіх перепон, / крізь дихання субтропічного шторму», «невпинно несе» [Жадан 2011:357], породжує «сушу й воду» та забуває створити «нас із тобою» [Жадан 2011:358]. Нездійснений акт людинотворення призводить до антропоморфізації космосу: «Той, хто створив ці сузір'я німі, / напевне забув про нас із тобою. / І що нам лишилось? Блукати в пільмі / серпневою сушею і водою, / ходити поміж непевних чудес / і розглядати серед туману / запалене піднебіння небес, / холодні нутроці океану» [Жадан 2011:358] (схема 2.1.5; схема 2.1.6).

* Концепція сакрального, а значить — загадкового, позачасового — і в мотиві незбагненності божого подарунку, що є одним із ключових у творчості Сергія Жадана. (До прикладу — вірш «Букмекерські контори»: «<...> скільки б ти не жив, ти все одно не встигнеш / зрозуміти хто подарував тобі це життя, / так що при зустрічі / так і не зможеш / йому подякувати» [Жадан 2011:185].

мотиви переривання землі,
проростання «грибів Донбасу»,
«паростків життя», чистоти,
незаплямованості.

будування малювання мостів,
творчості, страждання, «проростання
Бога», віднайдення Христа в собі,
розп'яття, воскресіння Христа,
проростання слова, «оозрівання»,
«искознення», «племіння»,
«висороння», народження снів,
зрошення пустки, невішнього росту
«орис, віков, воми», кружання,
кода, руху, лишення з глибини, росту
трави, серцебиття, ментування мостів,
ріхтування, фарбування стін,
оминишної заміни, кінця,
незбагненності Божого подарунку.

міфомоделі хтонічна,
артефактна,
тератоморфна, міфосон,
живої, одухотвореної
природи, вегетативна,
гідроморфна,
антропоморфна, анімо-
анімаційна, техногенна,
артістична, мистецька,
тестична, колоративна,
звукова, антропоморфна

міфосюжетні
народження Космоса з
Хаоса, народження
Космоса з лона Океана,
народження воскресіння
Христа, про ріку Лету,
архетипи: Матері,
Батька

міфологеми/міфемні «нори»,
«тосали», «темір'ява»,
«пототельники», «небуття»,
«пекло», «помешкання
вмерлих», «Пустота», «теплі
кутраси з землі», «ни»,
«тіння», «порожнеча»,
«морок», «чорні пустотини»,
«сусте траснеге тіло», мист,
молоко, кров, хрест, зерно,
слово, вода (ріка Лета)

Схема 2.1.5. Семіотична модель мегаміфосценарію початку
в поезії Сергія Жадана

Індивідуально-авторським варіантом космосценарію в еротичних віршах **Сергія Ткаченка** є міфосценарій занурення в першохаос: образи-ізоморфи початку («Пірнути в тебе, як в ріку, / Забути про усе на світі, / Лиш плить і плить — в примарнім світлі / В краї, незнані на віку, / Й любить — в прозорім оксамиті — / Тебе, тендітну і тремку. // І звідати любов до дна, / І впитись нею, / І втопитись...» [Ткаченко 2014:83]) експлікують архетип матері.

Варіантом космогонічного міфосценарію є міфосценарій народження поезії. У віршах Сергія Ткаченка він реалізується дотично до міфосценарію ініціації (через муки («знаття того, що розум твій і руки / Не в змозі ані трішечки змінити / Цей світ, в яким твоє життя лиш мить»)).

дія-Креація:

Хаос породжує потвор: народжує Космосу з «важко впалого яблука дощ»; «гриби Донбасу ростуть»; проростають «паростки життя»; зародження паростка Всесвіту; проростання Христа; «дозрівання», «наповнення», «поменіння», «висорання»; формування «стебла»; народження снів; зрощення пустки; невідпинний ріст «оорі, бікон, домів»; проростання «зела»-життя, ліплення з глини

Креатор:

Хаос, «порожнеча», «темін», «вода»; ті, хто «перериває землю»; «сухе травневе тло»; хліб, поет, «вагітний» зерном-мовою червень; «Весна», «вагітна» «стеблом», як Хаос – «підземні нетрі», «вогка вина»; садівник, будівничі, «Океани»; «звук», «слова», «товали», «дах», «дерева, ріки», повітря, яблуко; «Ніщо»

спосіб/спроби/Креації:

вода; «гриби Донбасу»; хліб; зерно; тканина світла, відінь, рухів, просторів, «вогка вина»; «дзвінка березнева глина»; яблуко

причина Креації:

«передчуття потоку»; психологічна «вагітність» мікрокосму;

космічна «вагітність» природи;

ген ритму-руху-подиху

локус/темпораль Креації:

нори, підвали; «небуття», «пекло», «помешкання вмерлих»; «Пустота»; «теплі нутроці» землі; «ніч», «тиша», «порожнеча», «морок», «чорні пустоти»; Центр мікрокосму – людської душі, хронотоп «нізвідки в нікуди»; «буоні, з яких проростають дикі куці салату»; «територія» «поміж тим місцем, звідки ти, власне, йдеш, / і місцем, куди хочеш прийти»; нізовина (річка); кордоритмохронотоп

Схема 2.1.6. Текстовий алгоритм мегаміфосценарію початку в поезії Сергія Жадана

Християнська парадигма (прочитується через імпліцитний образ Ісуса Христа, що пройшов мученицьким шляхом) змикається з давньоукраїнською у вірші «Поезія народжується з мислі...»: образи антропоморфної й метеорологічної моделей «мислі, думи» // «хмари грізні, тяжко звислі»

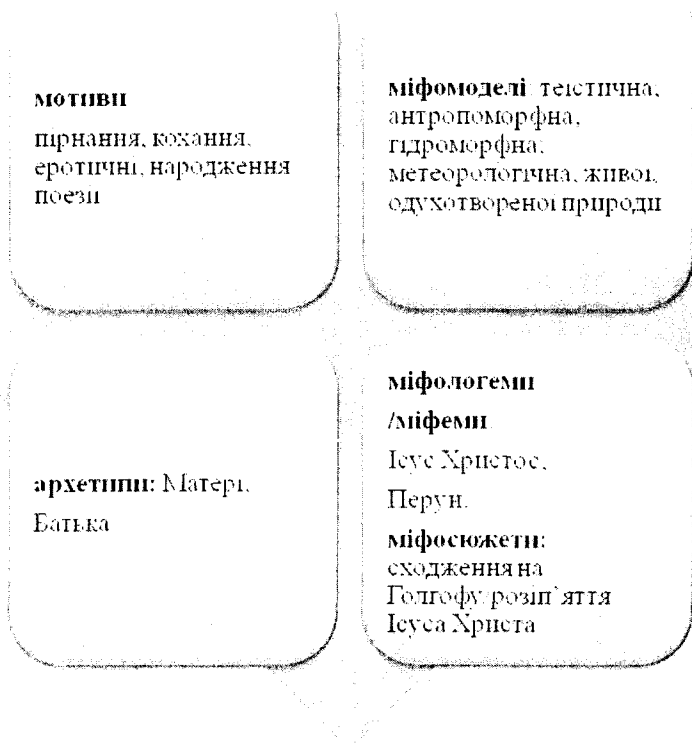


Схема 2.1.7. Семіотична модель мегаміфосценарію початку
у творах Сергія Ткаченка

об'єднані імпліцитним образом народнопоетичної міфології — Перуном: «Спалахують враз громом і вогнем — / І ніч жаска стає вмиль світлим днем». Гнів Перунів трансформується в гнів народний, гнів волелюбний, гнів раба, що встає з колін: «Поезія народжується з гніву, / Що ти весь вік орав чужинську ниву, / Що волю ти ховав, мов раб, в собі, / Що долю ніс, мов лантух, на горбі» [Ткаченко 2014:37] (схема 2.1.7).

Домінантним образом збірки **Василя Сланчука** «Хлібний чоловічок» («Як довго ця війна тривала») є той, про кого сказано в її назві: «Хлібний чоловічок» концентрує в собі один із варіантів індивідуально-авторського антропоморфного міфу про творення людини: «Мене зліпили не боги, / Мене зліпили вороги. / Зліпили з хліба чоловіка, / Зліпили,

як могли, на совість. / Зробили тіло тимчасовим / І лише біль дали навік» [Слапчук 2012:27]. Тіло й душа людини в цьому розгорнутому образі-символі постають як «зачерствіла хлібна скоринка», начинена болем: «М'якушка зачерствіла хлібна, // В якій начинка — гострий біль» [Слапчук 2012:27]. Розширює цей авторський космогонічно-антропоморфний міф і образ сірника, що реалізує антитезу «свого — чужого»: «І я колись, як інші хлопці, / Лежав спокійно у коробці. / Я був сирий ще і дурний. / Нічого так і не засвоїв. / Взяла мене чужа рука, / Од свого рідного кутка — / Об щось черкнула головою» [Слапчук 2012:27].

У збірці «Німа зозуля» особливого звучання набувають образи матері (яка «проводить за руку» через мінне поле), імені («я на воді пишу своє ім'я»), ангела (що «простягнув мені, / Як спасіння, лезо» і «склав на грудях крила»), мотив утраченого Раю: «Веде дорога в небо, / Та не веде до раю», що трансформується в індивідуально-авторський образ розстріляного Раю. Такої ж трансформації зазнає й мотив запліднення землі — сівби: життєдайне зерно в руках хлібороба перетворюється на смертоносні кулі, якими засівають поле бою «паперові солдати» [Слапчук 2012:32–33]. Міфологічний сценарій початку набуває також авторського звучання: у вірші «Розстріл моджахедами полоненого» паралельні образи яйця/серця/кулака сходяться в мотиві народження «німої зозулі» [Слапчук 2012:34].

Василь Слапчук у віршах збірки «Сучок на костурі подорожнього. Рік Дракона — 2000» моделює свій космогонічний міф: про народження, початок, рух — зі слова: «Розбилося на очах яечко слова, / Наклавши на уста мої печать. / Біжать стовпи і потяги кричать... / Яечко б'ється, б'ється знову, й мій світ тече — губами жінка ловить, / ще пальчики не витерло дівча» [Слапчук 2012:141]. Слова як уособлення зерна, зернини реалізують мотив сіяння — збирання врожаю, що підтверджує індивідуально-авторський космогонічний міф: «— Дивись, куди лізеши! / Де не посій — там вродиться! — / слова у землю закопували» [Слапчук 2012:162], і стають символом спасіння, зцілення, порятунку: «І друг простить. І ворог стане другом. / Тяжкі, як жорни, тягнуть вниз борги. / Та Слово Боже* — рятувальним кругом» [Слапчук 2012:170]. Ще одним із ключових образів є універсальний символ Світового дерева, що з'являється як елемент сценарію початку: у запозиченому, фоновому-культурологічному контекстах: «Чи варто було йти в учні / до лісника, / аби вивчити церемонію / посадки дерева, / щоб потім виростити ліс, / у якому всі

* У біблійному дискурсі існує традиція осмислення Бога (Христа — у новозаповітній парадигмі) як Бога-Слова, який творить світ.

дерева підпиляні / (бо під кожним стоїть Конфуцій» [Слапчук 2012:164] та в біблійній іпостасі: «Під деревом апостоли полуднують. / Петро хліб ламає» [Слапчук 2012:211]. Міфологема дерева, експлікована образами саду, яблука, квітів тощо, найбільше концентрується у віршах з тематикою Спаса: Спаса Медового, Спаса Яблучного.

У збірці 2005 року «Дванадцять ню» міфологема дерева є домінантною у світі живої, одухотвореної природи («Старих дерев порожні гнізда. <...> Дерева трохи вмерли. / Дерева ще не живі. / Птахи, наче душі дерев, / повернуться в гнізда / Скоро» [Слапчук 2005:46] та у світі кохання: «Тодішньої весни / дівчина сад до життя повертала, / хлопець лісом опікувався — після кожного їхнього поцілунку / на якомусь із дерев / брунька розпускала» [Слапчук 2005:75]. У багатьох віршах основними образами вегетативно-флористичної моделі є образи яблуні/яблук та осені: «а у вівторок / ми з тобою / усю ніч / у яблуні / положи приймали» [Слапчук 2005:72], «Скільки б яблук / не мінялися — / однаково: / твоє — надкушене, / моє — червине» [Слапчук 2005:104]. Найчастіше ці образи з'являються в міфосні: «Влучаю яблуком у ніч, / як в шибку. / До крові ранюся / скалкою безсоння. / Ти пахла так, / як пахне повен кошик яблук, / який щоначі / ставлю поряд з ліжком» [Слапчук 2005:91]. Ключовими колоративами збірки є синій («Фарбує нігті жінка синім, / малює губи синім теж. / Немов наїлась жінка неба, / Вп'ялася нігтями у синь.<...> А синька бризкає ув очі, / а синька бродить у крові» [Слапчук 2005:61], білий («Сніг ніс троянди з кристалю» [Слапчук 2005:159]) та осіннє багатобарв'я («А жінка слинить олівці — / фарбує вогким осінь» [Слапчук 2005:131]). Ліричний герой уподібнюється то вітрові («Я зник, мовби вітер, / перегорнувши сторінки атласу, / і зоставив іншим / слинити пальці» [Слапчук 2005:73] «я — єдиний в нашому селі — / у мамі від вітру народився» [Слапчук 2005:74]; то мисливцеві, зброяреві («Та я — мов зброя, вибита з руки. / Та я — мов зброя без набоїв» [Слапчук 2005:55]), то ковалеві («Я йшов — коваль із ковалів» [Слапчук 2005:159]), то пастухові («Я тому соняху — мов брат, / пастух — тим коням» [Слапчук 2005:152]). Поет ніби пропонує авторський каталог тлумачень почуття кохання: кохання — «це тимчасова втрата гумору» [Слапчук 2005:68], «насінина квітки», «метелик», «пташка» [Слапчук 2005:69], «наче морозиво, / яке треба їсти швидше, / щоб не розтало» [Слапчук 2005:66], «мов баскетбол для негрів» [Слапчук 2005:96], «кохання — це війна» [Слапчук 2005:128], «— Це так, / наче у білих черевичках / ступаєш по снігу <...> / А для мене це — / як револьвер / у червону шматину замотаний» [Слапчук 2005:84]. Образ жінки зітканий зі снів («Пробігли

коні твого сну / моїм безсонням» [Слапчук 2005:152]), снігів («Жінка вередує: / — Вигадай для мене сніг. / Вигадаю. / А він тане» [Слапчук 2005:133]), садів («Була я йому — / як сад. / Була йому — / як пасіка» [Слапчук 2005:145], слів/мовчань («Цілував жінку / (суджену свою), / у якої — / половина слова / за щокою. / Мовчав, / доки слово визріє» [Слапчук 2005:120], яблук («як я вже з'ясував, / коли яблуня парфумами пахне» [Слапчук 2005:76], спогадів («Краєчок білизни майнув, / як спогад / про лісове озеро, / на березі якого / під кожною сосною / равлики кохаються» [Слапчук 2005:81]), тайнописів («А слідом за мною / ідуть ті, / хто читатиме / тайнопис моїх уст / на пергаменті твого тіла» [Слапчук 2005:89], меду («І жінка ця така мені — як мед, / така ж липка, така (ще більш) солодка» [Слапчук 2005:60]).

Повість «Жінка зі снігу» — своєрідний авторський міф про скульптора Пігмаліона: «Навіть якщо нема виходу, то обов'язково повинен бути перехід в якийсь інший вимір, іншу реальність. Скажімо, я не спроможний роздивитися з відстані обличчя жінки, але я завжди здатний собі його уявити. За цим же принципом я можу вигадати й створити для себе жінку, яка б відповідала усім моїм вимогам, уявленням, ідеалам. Хтось висікає для себе жінку з каменя, хтось вирізає із дерева, а я, оскільки не обтяжений ні досвідом, ні вмінням, із дитячою наївністю вирішив виліпити для себе жінку зі снігу» [Слапчук 2008:5]. «Жінка зі снігу» — абсолютна протилежність реальній, «офіційній нареченій» Овідія (так звати головного героя повісті — двадцятип'ятилітнього письменника, наратора): «А може, дарма я проміняв Людмилу на химерну жінку зі снігу? Чи вдасться мені коли-небудь її виліпити? А якщо так, то чи довго вона проіснує? А Людмила — ось вона, гаряча й реальна. Бери. Це все твоє» [Слапчук 2008:25]. Перші обриси «химерної жінки зі снігу» з'являються в розділі «Тополиний пух»: дівчинка десяти-дванадцяти років в уяві намагається виліпити з тополиного пуху «снігового хлопчика» [Слапчук 2008:28]. Саме цей мотив — ліплення-творення — спостерігатимемо в тексті надалі. «Жінка зі снігу» ліпиться з уяви-реальності («дівчина з книжкою» в рейсовому автобусі: «А може, ця дівчина справді зустрілася мені не випадково, можливо, саме її я стільки часу ліпив зі снігу у своїй уяві...» [Слапчук 2008:56], «Дивовижне створіння. Скоріше навіть творіння, бо у мене таке враження, що я її власноруч із снігу виліпив... Така вона снігурочка...» [Слапчук 2008:102]) та спогадів (шкільне кохання Овідія — Оріся: «...закохався я не в лице, як усі нормальні люди, а в потилицю. В Орісину худеньку шийку, в золотавий пушок на тій шийці, у хребетні хребці, що збудливо, виключно

й беззахисно випиралися крізь гладеньку молочно-білу шкіру, у гострі крильця лопаток...» [Слапчук 2008:33]. Реальна «жінка зі снігу» має декілька облич-постатей, та й усі вони — далеко не ідеальні: «наречена» Овідія Люда (що виходить заміж, але не припиняє стосунків з екс-коханим), перше шкільне кохання — Оріся, перше юнацьке кохання Зоряна (в якій уживаються дві дівчини: одна — «тендітна», що «схлипує по-дитячому відверто й беззахисно» [Слапчук 2008:122], а інша — брутальна, невихована, що лається, палить тощо), «татова коханка» Верка (ця «снігуронька» схожа на «відьмисько, навіть якби під нею вогнище розвели з усією ретельністю інквізицій, то й тоді вона на зло всім не розтане» [Слапчук 2008:110]). Амбівалентність «снігуроньок» підтверджується авторською іронією, що має постмодерністський присмак: «Вирішую все-таки заглянути до своєї кімнати, аби пересвідчитися, чи моя чергова (чи маю я вже право так казати?) жінка зі снігу не перетворилася на калюжу посеред кімнати — чи то сніговичка розтала, чи то кіт попісав?» [Слапчук 2008:144], «Моя жінка зі снігу підтала настільки, що я промочив ноги і почав побоюватися, що справа закінчиться нежитем» [Слапчук 2008:218]. У рецензії на повість Олексій Зімін описує сюжет твору одним реченням: «це пошук тієї омріяної, єдиної дівчини, зіткнутої з марень і розпливчастого силуету у вікні навпроти» [Зімін].

Процес творення «жінки зі снігу» продовжується у мріях і уві сні. Не випадковими є «засніжені простори» снів, на яких не залишається слідів: «...замітаються сліди тільки позаду мене. Мені робиться тривозно, але я продовжую крокувати, щораз важче й важче витягувати ноги з глибокого снігу. <...> “Я можу виліпити для себе жінку”, — думаю я, і думка ця мене заспокоює. Щойно я так подумав, як прямо переді мною виникла жіноча постать. Я бачу жінку зі спини, лише її потилицю. Щось щемливо знайоме...» [Слапчук 2008:97]. «Жінка зі сну», як і реальна тендітно-брутальна Зоряна, нагадує перше кохання юнака — Орісю («Все-таки найчистішим був перший сніг, із якого я виліпив Орісю. Зовні Зоряна нагадує мені Орісю, але тільки ззаду — шийка, кучерика на потилиці, крильця лопаток... Загалом же вона зліплена з зовсім іншого снігу. Хоча оця Зорянина алюзія на Орісю — перший для неї плюс» [Слапчук 2008:135]). Так сні й реальність переплітаються зі спогадами. Оповідач не заперечує ірреальність «жінки зі снігу» та й не стверджує протилежне: «Звичайно ж, жінка зі снігу — лише метафора. Але хіба жінка з плоті й крові не є метафорою?» [Слапчук 2008:111]. Повість композиційно не має розв'язки: герой так і не зустрів / не виліпив свою «жінку зі снігу». Слушним

мотиви тіплення ворогами
Хлібного чоловічка, болю,
запліднення землі — сівба
смертоносними кулями,
народження «*чужої зодулі*»,
народження слова, тіплення
Жінки зі снів, снігів, садів,
спів, мовчань, тайнописів,
меду

міфомоделі
антропоморфна,
антифактуальна, живот.
одухотвореної природи,
абстрактно-символічна,
вегетативно-флористична,
овірічна

міфосюжети: запліднення
Небом Землі, Спас
Медовий, Спас Яблучний,
про скульптора Пігмаліона

архетипи Матері
міфологеми
/міфем
Хлібний чоловічок, сирішк,
зерно (кулі),
яйце, серце,
сад, яблуко, квіти, дерево,
осінь

Схема 2.1.8. Семіотична модель мегаміфосценарію початку
у творах Василя Сланчука

є спостереження Андрія Деркача: «Починаючи розповідь, автор не вважав за потрібне акцентувати на мотиві пошуків свого героя. А наприкінці він не обтяжив себе клопотом про розв'язку. Тому текст подібний на дорогу, яка раптом обривається серед поля. Або закінчується там, де розпочалася» [Деркач] (схема 2.1.8).

У романі *Андрія Куркова* «Львівська гастроль Джими Хендрікса» творення Всесвіту, за роздумами одного з героїв — Тараса, можливе із «сірого камінчика-конкремента», поверхня якого нагадувала місяць [Курков 2013:220]: «Еге ж, точно! Дуже схожий на Місяць! <...> Може, і Місяць такого самого, ниркового походження?! Сформувався і виріс

у нирках якого-небудь гіганта, а потім, виходячи, убив його, розірвав... І так виник всесвіт! Може, і Земля теж звідти родом? Тільки Землі поталанило більше — її витрусило у вологе місце, звідси і життя, і гнилизна, що перетворила планету на зелену і квітучу!» [Курков 2013:221]. Текст модифікує давньогрецький міф про народження Космоса з Хаоса. Суб'єктами міфосценарію всесвітоутворення стають гігант, місяць (що, народившись — виплонувшись із нирки гіганта, ковтає останнього), земля (як імовірний синонім місяця); функціями-діями є дозрівання, витрушування (вискакування, вислизання), вбивство, тобто життя — через смерть.

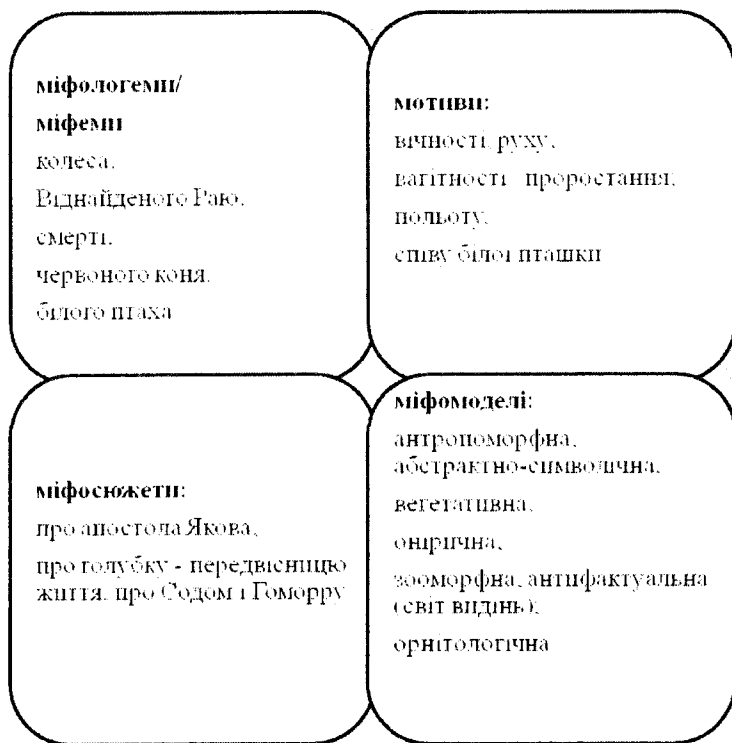
У романі *Володимира Лиса* «Острів Сильвестра» міфосценарій початку реалізується у хронометричній моделі внутрішнього світу героя: «Час, що виростав із його свідомості, час, який спочатку мав розмір у триста шістдесят п'ять днів, потім у триста шістдесят, триста п'ятдесят, триста двадцять, триста, двісті, сто, п'ятдесят, збрижився, звузився, став вузькою стежкою його долі» [Лис 2009:45]. Час означає особливий інтравертний хронотоп з його специфічними характеристиками й трансформується в універсальну міфологему шляху, імпліцитно розгортаючи міфосценарій початку в образних та мотивних домінантах.

Роман Володимира Лиса «Століття Якова»* просякнуто концептом пам'яті, якому структурно, змістовно, підтекстно підпорядковано всі текстові елементи. Міфосценарій початку входить у текст міфологемою колеса, що з'являється з перших сторінок твору. «Колесо» ретранслює символічний темпоральний спектр: вічність, рух, одновекторність: «Не розкрутиш назад день чи рік, як те колесо. // Колесо теж назад не побіжить» [Лис 2011:12]. Усі звичні, побутові речі набувають для головного героя роману Якова Межа онтологічного значення (як-от вагітність Улянки його первістком: «І той маленький росточок вже пустив коріння в його серці» [Лис 2011:33]), а Рай віднаходиться лише у серці. Так, міфологема Віднайденого Раю (поряд із міфологемою Втраченого Раю) стає центром мікросвіту, в якому живе кохання, а сам міфосценарій з'являється в експлікованій бінарній опозиції «рай — пекло» [Лис 2011:120–121]. Домінантою міфосценарію віднайденого Раю є образ червоного коня [Лис 2011:81],

* який (поряд із «Чорним вороном» Василя Шкляра, «Музеєм покинутих секретів» Оксани Забужко та іншими творами) Ярослав Поліщук наводить як приклад літератури, що розкриває сучасні тенденції появи поряд із постмодернізмом такого художнього напруження, як автентизм [Поліщук 2013].

що реалізує амбівалентну семантику життя і смерті (остання виявляється уві сні: червоний кінь — передвісник наближення смерті [Лис 2011:229]). Міфологічний зріз передвісників поповнюється образом білого птаха зі світу видінь, що передвіщає народження радості: *«Коли їй показали донечку, дали маленьку істоту до рук, Зося вдруге перенесла щось схоже на видіння. Їй раптом здалося, що до скромної оселі, освіченої скіпками, вставленими у горищик, залетів великий птах. Тільки цього разу білий. Ні, маленька біла пташка»* [Лис 2011:130]. В іншому контексті космосценарій реалізується не фрагментарно, а цілісно, в якому білій пташці відводиться основна роль: послання життя: *«Те зернятко <...> з далекого, іншого світу принесла на землю маленька біла пташка. Коли вона принесла його і зрозуміла, що тут народиться життя, і водночас збагнула, що назад, на свою планету, не зможе долетіти, бо надто багато сил витратила на шлях сюди, вона злетіла вгору і заспівала. То була пісня суму й болю і водночас пісня радості і щастя. Кажуть, що цю пісню можна почути досі. І хто її почує — той буде щасливим, носячи в серці таємницю особистого щастя»* [Лис 2011:132–133]. Білий колоратив імплікується онірично в образі апостола Якова, «брата Ісуса», що оберігає від погибелі Якова в часи «Содому і Гоморри»: *«Брат мій Ісус послав мене сюди, аби, коли тебе у вогонь кидатимуть, піти в піч замість тебе. <...> // Він відірвався від тачки й полетів. Розчинився у небі. А Яків прокинувся»* [Лис 2011:160]. Так, образи-передвісники, образи-обереги з'являються героям роману в ірреальних світах (сну, видінь) і варіативно моделюють міфосценарій початку (схема 2.1.9).

У збірці «Говорити» **Тані Мальярчук** (де, за спостереженнями Ольги Хамедової, із хаотичного плетива голосів-оповідей твориться текстова цілісність і вибудовуються нараційні моделі гомо- та автодієгетичного типів, а також авторського alter ego [Хамедова 2014]) міфосценарій початку вимальовується у світі уяви та міфологізованого минулого головної героїні, в якому мертві дерева (огорожі, стільці, полиці) оживають навесні, однак сам процес «народження дерева» «у кутику твоєї стайні» залишається загадкою: *«Я боюся, що стільчик, на якому я цілодобово сиджу, може прорости й зазеленіти. Таке дуже часто трапляється з мертвою деревиною. Я пам'ятаю огорожі з мертвого хмизу, які навесні проростали, і з часом, за кілька років, перетворювалися на розлогі кронисті дерева. Їхні стовбури зросталися і ставали суцільною дерев'яною стіною. Я пам'ятаю ці огорожі. Власникам огорож не дуже це подобалося. Вони обрубували зелені паростки й замащували рани йодом. Вони*



*Схема 2.1.9. Семіотична модель мегаміфосценарію початку
у творах Володимира Лиса*

не хотіли, щоб мертве гілля знову оживало. І щоб оживали їхні палиці, якими вони женуть на Юрія пастиись худобу» [Малярчук 2007:18].

Побудуємо семіотичну модель міфологічного сценарію початку та його індивідуально-авторських варіантів на матеріалі роману **Володимира Дрозда** «Листя землі».

Стефанія Андрусів зазначає, що роман «Листя землі» пронизаний міфологічністю філософського плану [Андрусів 1998]. М. Жулинський вказує на використання прозаїком образів, загорнених в алегорію, у метафору чи в міфообраз [Жулинський 2009]. Н. Колошук у дослідженні «Про специфіку сюжето- й характеротворення в сучасному

українському романі-епопеї (В. Дрозд, «Листя землі»)» зазначає: «Авторська розповідь (графічно відділена від поданих курсивом “реплік” неназваних персонажів-оповідачів) у цій історії спирається на міфічні архетипи, властиві поетиці слов’янського (зокрема, польського) фольклору та на біблійні стильові формули, щоб змалювати образ древньої землі немовби од сотворення світу. Звідтоді починається сюжетний час Пакуля і пакульців. Узагальнений образ села міфізується через стилізацію космогонічного міфу» [Колошук 2004:3]. Про міфологічні образи як свідчення колективного підсвідомого говорить і О. Січка, аналізуючи «сугестивний психологізм химерної прози письменника» [Січка 2008:12–14]. Міфопоетика є також об’єктом дисертаційної роботи Л. Яшиної [Яшина 1999].

Космогонія Володимира Дрозда — україноцентрична, адже вся просякнута етноміфологемами («пшениця», «жорна», «тісто», «рожа», «млин» тощо) в їх язичницькій та християнській іпостасях, де прадавні символи перемішані з християнськими: *«Давно колись Господар на кленовім листкові написав сонце, місяць і зорі, а поле зорав, посіяв пшеницю; що вродило — змолв на жорнах небесних, замисив тісто, а з тіста людяку виліпив»* [Дрозд 2009:36, див., наприклад, ще: 377]. На домінуванні етнічної складової у творах письменника наголошує й О. Січка у своїй дисертації «Проза В. Дрозда: психологічні аспекти», резюмуючи: «химерність В. Дрозда базується на національному міфологічному ґрунті», що підтверджується жанрово-стильовими особливостями «химерної прози» [Січка 2008:8].

У «Книзі Нестора» паралельно подається дві точки зору на походження села Пакуля, в якому розгортаються події: один із нараторів — багатоголосий наратор-із-середини, хор, що є «не коментатором <...>, а суб’єктом: кожен з його “голосів” виявляє себе як характер, поданий через оцінку-позицію та через вчинок, дію» [Колошук 2004:7] («Багато різного балакають»), цей наратор-«хор», уособлюючи в собі «образ багатоголового народу» [Колошук 2004:7], посилається на родові легенди, перекази, що переходили від діда-прадіда: *«Дак не було сперва нічого — ні світу білого, ні Пакуля в світі, а було поле, ясне сонечко, та ясний місяць, та ясні зорі, дитки їхні і дробний дощик з ними. А в полі росло світове дерево, на дереві сиділи два голуби, йони й сотворили світ»* [Дрозд 2009:36] і продукує спомини-сповіді очевидців подій (основними текстовими засобами творення такої неофіційної нарації є інверсія й повтор, що створюють проспективний і «стереоскопічний ефект» [див. про це також: Колошук 2004:3–4]. О. Січка уявляє цього поліфонічного наратора «величною художньою спорудою, зітканою з тисячі

голосів свідків важливих історичних подій» [Січкара 2008:14]. Інший наратор — «зовнішній, відсторонений» (Н. Колошук виділяє основні елементи його стилю: «біблійне, літописне, апокрифічне сказання» [Колошук 2004:12]) — свої міркування ґрунтує на «Книзі днів»: *«пакульці від сонця свій рід ведуть. Мати-сонце народило Ладу, Лада народила Живу, Жива народила Єву, Єва народила Марію, Марія народила Оксану, Оксана народила Марію, Марія народила Наталку, Наталка народила Солоху, Солоха народила Вівдю, а Вівдя народила Уляну — від пакульського горшечника Кузьми»* [Дрозд 2009:37]. «Мати-сонце» постійно буде супроводжувати свою «спадкоємицю» Уляну на її життєвому шляху. Міфологема дороги, шляху підсилюється мотивами кола, повернення, круговерті, безкінечності й експлікується, зокрема, образами воза, колеса, горщиків: *«Сонце викотилося велике, як задне колесо у воза, але скоро остигло, вмилося і стало наче колесо передне, і був перший день їхньої мандрівки навколо світу»* [Дрозд 2009:37]. Мотив повернення (до Пакуля) реалізується в геометричній особливості світу: *«Але правду-таки мовлять люди, що світ круглий. Бо виїздили вони з Пакуля Чумацьким шляхом, як птахи в тепличину летять, а вертали з сівера, відки зимовик дме»* [Дрозд 2009:38]. Пакуль стає центром Усесвіту, «Краєм» — першопочатком, ідентичним першородному Хаосу. Про це у «Книзі днів» (а *«се пам'ять людяцька. <...> І ніхто в Пакулі не знав, де Книга днів, але була. І вписували до Книги днів, хто душу живу мав, біль свій і пам'ять свою. І казали люди старі: «Докуль Книга днів буде, дотуль Пакуль буде і Край»* [Дрозд 2009:274]) свідчить Нестор Терпило, *«той, що гомонів із самим Богом на небі, як із людякою, і знову на землю повернувся віку добувати: Краю нашому і Пакулю в Краї літ без ліку. І думка моя така: ще не було ні землі, ні неба, тільки тьма, а Невкля була, і Пакуль був»* [Дрозд 2009:84]. «Край» сакралізується, адже він єдиний уцілів після великого потопу: Бог зберіг рід краю від погибелі, бо побачив, що *«люди Краю вашого на стогах лугового сіна, як на хмарах, пливуть, із скотиною, звіриною, плазуном та птаством укуні, пливуть і веселі жарти правлять, наче й не зазирає смерть їм в очі. І подивувався я людові вашому, що уміє сміятись і жартувати крізь сльози, горе та біль, і подумав: се листя землі, і як осиплеться воно, нащо я в світі, з ким я останусь?»* [Дрозд 2009:85–86]. Рід пакульський стає сакральним символом Божої ласки, Божого промислу і Божої сутності, символом творення і продовження життя на землі. Життєрадісність, непохитність, життєствердність людей Краю є певними оберегами, що не дозволяють здійснитися есхатологічному сценарію (який оприявлюється через міфологеми Вселенського потопу).

Пакуль усвідомлюється пакульцями як центр макросвіту, локус-Усесвіт, у якому «мого пупа закопано», тому «сюди і навертає душа, у які світи не бродила б» [Дрозд 2009:40, див. також: 326]. Індивідуально-авторська міфологема Дому, що експлікується Пакулем як родовим, генетичним осердям та міфологемою шляху, проспектує міфологічний сценарій пошуку сакрального центру.

Мотив постійного повернення реалізується в універсальному символі Світового дерева з його трирівневою структурою. Іманентними у своїй сакральності є всі щаблі Дерева: коріння, в якому — «сила велика» (саме цим пояснює Нестор Семирозум незнищенність посадженої ним тополі: «Рубатимуть, палитимуть і кров'ю поливатимуть тополю, але виростатиме знову, бо в корені її — сила велика», адже «<...> трава на попелищі з кореня старого, що глибоко в землі, проростає, а така ж вона точнісінько, як і та, що вогонь спалив. І треба про корінь дбать, калі хочеш, щоб на попелищі новина виросла. А коріння людей — се душі їхні» [Дрозд 2009:327, 358]); віття, листя (дерево, листя — уособлення людини/людей: образна синонімізація відбувається за допомогою вегетативно-флористичного та антропоморфного кодів: «І покотився по людях тиф кріпко великий. Такі дужі люди, а опадали з дерева життя, як лист осінній», «<...> прислано нас сюди для дозрівання душ наших, бо усі ми на дереві жисті земної — тільки квіти, з яких колись плоди розів'ються» [Дрозд 2009:400, 407, див. також: 423, 425]); стовбур (див. образ обпаленої верби: «<...> налетів з поля вітер рвучкий: закружив над долиною смерчем страшним і верби усі вирвав з корінням, і не стало верб. І тільки та, що обпалена громовицею, голим стовпом серед долини стояла, тільки та лишилася, як і була, корінням у землі, безсилий був вітер щось із нею вдіять. Слухайте-бо: не корінням у землі дуже дерево, а калі буря не має за що вхопитися. Хіба не так само і людяка у бурі життєвській?» [Дрозд 2009:229]); верхівка («<...> із душі змученої зойк вихопився: «Бог чи диявол, а допоможіть мені!» І ти явився мені в подобі Нестора Семирозума і прорік насмішувато й гірко, що Бог і диявол на одне лице, вершинами переплелись, як дві берези від кореня одного» [Дрозд 2009:213]). Образна паралель «людина — дерево» підтверджується також ототожненням двох першоелементів буття води й вогню як символів життя: вогонь — ізоморф добра і людської душі («Не треба мені дяки твоєї. Не для тебе се я робив <...> — задля вічного сяєва небесного, бо душі людяцькі — краплі його...» [Дрозд 2009:365, див. також: 321]), вода — ізоморф серцевини дерева: «І воскресло добро у душі моїй, бо мертвіє душа без добра, всихає, як дерево без води» [Дрозд 2009:423]. Саме така образна релевантність антропоморфного й анімо-вегетативно-флористичного

світів експлікує опозицію «життя — смерть» і моделює міфосценарій початку: листя, опадаючи з дерев, перетворюється на цілюще добриво землі / люди, помираючи, стають перепоном для часу, для вічності («Так, листя, листя землі — ось що таке люди! Короткочасний вік їхній, і обчухрує невидимий та нечутний вітер сее листя з дерева життя безперестанку, і опадає воно, угноюючи пласти часу» [Дрозд 2009:376]). Універсальний символ Світового дерева дешифрується також біблійним кодом: міфологема яблука як атрибут Едему, дерева пізнання, символ спокуси, життя, кохання, знак та передвісник змін з'являється саме в біблійному інтертексті («Кузьма вибрав найбільше, налите яблуко, витер об сорочку, простяг на долоні Марусині. «Змій ти, скуститель...» — засміялася Марусина <...> І надкусила вона яблуко, спрагло, аж сік бризнув, і віддала чоловікові. І вкусив яблуко Кузьма, і мало яблуко смак життя живого. <...> А коли він, знесилений, одірвався од Марусини, побачив сонце, що, викотившись з-за Холодної гори, суворим червоним оком зазірало до куреня. <...> А удома, наче кара Божя за те щасливе хвилинка забуття, чекала на них звістка про війну» [Дрозд 2009:651–652]). Фоново-культурологічна та етнічна язичницька й християнська іпостасі міфологеми Дерева Життя змикаються в тексті роману «Листя землі» вертикаллю: Нестор Терпило «двадцять п'ять лет одслужив царю земному», потім — «царю небесному», а пізніше — «у пеклі». Медіатором між світами виступає міфологема «Драбина»: «<...> небо відчинилось і опустилася з неба дерев'яна лесніца, на штурмову схожа. Забрався я по тій лесніці на небо <...>» [Дрозд 2009:59]. Пройшовши всі три щаблі, Нестор повертається на землю, «у світ земний», у «Край, де річка Невкля, де луги Сиволозькі і болото Замглай. Люди там — уже не люди, душі їхні продають і купують на штуки, наче худобу. Пани й паненята вірвовками нас пов'язали, зв'язаних б'ють і плакати не дають» [Дрозд 2009:41–42, 60]. Пакуль стає центром світу для всіх пакульців, бо душа їхня в ньому залишилася, тому всі повертаються додому, бо «вірвовкою <...> на родіну тягне, де пуп закопаний» (хоча б у снах, як, наприклад, Опанас Журавський: «Журба по рідних наших лісах і луках, по тихій течії Невклі гризла з перших днів в зарубіжжі. Я заборонив собі згадувати Край, Пакуль, знав, що шляху назад для мене нема. Але спогади проривалися крізь заборону в снах. Одної ночі наснитись, що я пішкию нашими полями під виспіву жайворонків, доходжу до тополиної алеї, що веде в наше помістя, в наш дім, і — прокидаюся») [Дрозд 2009:654, 157, див. також: 504]. Місце, «де пупа закопано», протиставляється чужині, навіть і райській [див., наприклад: Дрозд 2009:506, 676] (схема 2.1.10; схема 2.1.11).

міфологеми/міфемі:

«нищення», «жорна»,
«тесто», «рожа»,
«млин», сонце, вгг,
колесо, горщик,
повернення до Пакуля,
Вселенський потоп, шлях,
Світове Дерево, вогонь,
вода, яблуко, драбина,
Сад

мотиви:

копа,
повернення, круговерті,
безкінечності, повернення
до Дому, пошуку
сакрального центру,
постійного повернення,
незнищеності дерева-
людини,
перегнівання
дерева-людини

міфосюжети:

про Вселенський потоп,
про Чумацький Шлях, про
пошук пупа землі, про
Світове дерево,
метаморфози, про Едем,
архетипи:
Матері, Батька

міфомоделі:

астральна, солярна,
антропоморфна, теїстична,
атрибутивна,
живої, одухотвореної природи,
вегетативно-флористична,
антропоморфна, гідроморфна,
піроморфна, абстрактно-
символічна, анімо-вегетативно-
флористична

Схема 2.1.10. Семіотична модель мегаміфосценарію початку
в романі Володимира Дрозда «Листя землі»

Побудуємо семіотичну модель міфосценарію початку в художній реальності **Тараса Прохаська** (яку Наталія Чернишова називає «психічною імітацією альтернативних сценаріїв» [Чернишова 2002]). Вадим Трінчій, розвиваючи думку Юрія Андруховича про рослинну нарацію текстів Тараса Прохаська, називає стиль його письма «антигравітацією»: «Враження нелюдськості створюється тим опором, що чинить автор дискурсивному падінню, постійно пригальмовуючи, постійно опираючись “природному розвитку тексту”, а загалом — “нормальному способу оповідати” — так, наче метою говоріння буває повна зупинка мовленнєвого руху, цілком негравітоване слово» [Трінчій 2002:23]. Манера «повільного письма», в якому задіяно дихання,



Схема 2.1.11. Текстовий алгоритм мегаміфосценарію початку
в романі Володимира Дрозда «Листя землі»

«повільніше від повільного, завжди з кількома судомами посеред процесу, коли слова, що обережно шукали місця одне біля одного, потім ще довго прикипали одне до одного, вже починають м'яко пульсувати, переганяючи сік із початку в кінець речення <...>» [Трінчій 2002:23], поєднана з майже науковою синонімічною артикуляцією: синонімічні ряди-каталоги Прохаська, «по змозі закриті, зведені до однієї точки одного певного образу» [Трінчій 2002:23], й розсекречує рецепт

авторського текстотворення: письменник тче текст, адже «кожна деталь оповіді Прохаська, кожний “епітет”, “відчуття”, “рефлексія” — всі вмотивовані *безпосередньо сюжетом*, всі виправдані <...> ще своєю наративною цінністю» [виділено автором: Трінчій 2002:24].

Тамара Гундорова розглядає твори Тараса Прохаська як сконструйовані оповіді про реальності: «Оповідь розгортає мисленнєві образи-конструкції, які стають віртуальними проекціями й потім знову накладаються на реальність — як форми ландшафту, наприклад. Фактично такі образи можна сприймати як феноменологічну топографію». Оповідь, провадить далі дослідниця, у філософських есеях йде слідом за «топосами — образами-уявленнями» (геометричні схеми, мапи, серії-колекції: архітектурний проект, гербарій, томограма мозку тощо), а останні «деконструюють реальність, оскільки накладаються на реальне й роблять його віртуальним, схожим на сни-марення». Однак, розмірковує Тамара Гундорова, «завдяки таким топосам Прохаськові персонажі поєднують різні фрагменти, події, сюжети реальності, отже — збирають (конструюють) її у своїх галюцинаціях-снах, оприявлюючи свою присутність». Деконструювання — процес розпаду пам'яті, свідомості на мікроструктури — необхідне персонажам Прохаськових творів «задля того, аби повному перекомбінувати такі елементи й складати з них нові структури, причому навспак: від периферії — до центру, від кінця — до початку, з неживого — в живе, з помисленого — в реальне». Так створюється, на думку автора розвідки «Постчорнобильська бібліотека», «незвична комбіаторна феноменологія, щось схоже на медитативні пасьянси із залишків речей і думок» [Гундорова 2005:98–100]. Примітною ознакою ідіостилу Тараса Прохаська Тамара Гундорова визначає «філо-біо-текстуальність, коли текстуальні рекомбінації, вироблені уявою, перекривали біологічну плинність і органічність життя, а віруси самої текстуальності, помножуючи число рекомбінацій і варіацій, зрештою поширювалися на позатекстову реальність» [Гундорова 2010:25].

Дорота Корвін-Пйотровська, аналізуючи різні дескриптивні моделі художнього тексту, зупиняється, зокрема, на описі, який, за словами П. Чаплінського, «радіше створює, ніж відтворює предмет» [цит. за книгою: Корвін-Пйотровська 2009:51]. Один із варіантів такої дескрипції дослідниця називає «візійно-поетичний», коли оповідь «розгортається за допомогою багатьох метафоричних образів, які створені у переконанні, що «описи заслоняють речі» [Корвін-Пйотровська 2009:51–52, цит. за книгою: [Корвін-Пйотровська 2009:52]]. При поєднанні реальності, уяви, пам'яті, сну речі ніби розшаровуються, постаючи у своїй справжній сутності.

Моделювання міфологічного сценарію початку у творах Тараса Прохаська прирівнюється до текстотворення. Новелу «Некрополь» письменник починає зі слів Маркуса Млинарського про «рекомбінацію» як аналог творення: *«Витворення якогось тексту шляхом тривалих генетичних рекомбінацій-кроків. Рекомбінацій, які через безліч спроб, незліченність непевних зрушень повинні привести до конкретної задуманої кимось структури. Може, так має статися Поява (З'ява) Бога»**. Основною умовою-ознакою рекомбінації автор називає рух: *«Невідомо, який рух, яка дія може виявитися вирішальною, який підбір одночасних світових рухів витворить той простір, котрий спинить все, щоб у такім взаєморозміщенні могла тривати статичність вічності»*. Маркус Млинарський у філософському трактаті-хроніці (де *«вирафінувалися <...> абстрактні онтологічні міркування»*), у щоденнику, що переріс у роман «Некрополь», захоплений *«ідеєю фіксувати мінливість незмінності»*, моделює ефемерний часопростір Міста мертвих (Некрополь), *«без конкретних часових рамок і без надто означених характеристик часового відтинку»*. За задумом автора, *«генеза подій < у романі — Ю. В. > має бути розмита в часі. <...> ніяких стилістичних ознак письма <...>. Ніяких чітких і детальних психологічних характеристик поза вчинками героїв»*. Використавши єдиний метод — рекомбінації (*«<...> плівка візії проектувалася у зворотному порядку — круги збігалися від периферії до центру, все густіші і щільніші, аж поки з-під води не виривавсь камінь, вихоплюючи з собою цілу сферу, виходячи на плавну траєкторію, розгублюючи ореол вологи, очевидно висихаючи. В цьому місці Маркус обривав візію, щоб допустити множинність останньої стадії траєкторії»*), Млинарський відпустив текст. Запущені в текст *«мікроскопічні віруси»* розпочали автоконструювання**, автовідтворення, розмноження — придуманий роман *«кишів» «самочинними рекомбінаціями»*. Складові цих внутрішніх часопросторів (як-от будинок Композитора і його доньки) моделювали безліч інших світів: *«стіни, сходи, коридори, двері і внутрішні вікна, меблі і картини дробили простір будинку на нескінченність суб-, пара-, супер-, транс-, інтерпросторів, котрі не втрачали здатності перетікати один в одний, витікали один з одного, були*

* Сторінки подано в кінці абзацу.

** Роксоляна Свято, розмірковуючи над екзистенцією персонажів творів Тараса Прохаська, припускає, що ті прагнуть *«максимально наблизитися до найавтентичнішого для себе стану. Стану, який можна би назвати станом повноти буття <...>»* [Свято 2012:395].

незамкнуті, не мали суцільної межі і мінілися від найменшого пересуву предметів». Множинність і певна надреальність антифактуальних світів пояснювалась звичкою автора зближати «бажане впорядкування світу з природним, хаотично-закономірним». Змикання реального й уявного (вितвореного письменником-філософом Маркусом Млинарським) призводило до самовідтворення й одночасно самознищення «фрагментів»: «автор тексту «свідомо задіявав себе у події», передчуваючи асоціації, «узаконуючи попередньо назване — можливість називання вимушувала уможливити відбутність». Так, «Некрополь» став «реальністю у світі, де взагалі немає нічого ірреального, лиш різні форми реальності». Форма й структура «Некрополя», за філософськими схемами Млинарського, мала б «стати моделюванням уявного досліду», однак з'явилася рекомбінація: «Місто мертвих» стало множитися до безкінечності, розімкнувши світи Задзеркалля і створивши «систему дзеркал, яку можна продовжувати ще й ще». Так, змодельований, витворений світ «Некрополя» актуалізує міфологему дзеркала як безкінечно продубльований хронотоп, як символ гармонізації світу і його розуміння, як поліваріантний конструкт. Серед варіантів конструкцій «Некрополя» з'являються: «стисле і ліричне оповідання, що переповідало міську історію», сценарій, що «читався режисером, який робив розлогі коментарі, доповнення, уточнення, помітки», фільм (оператор «пропускав усе написане через уявну камеру, дійсність змінювалася стосовно можливостей способу бачення об'єктива, текстом йшов внутрішній монолог оператора»), «стенограма порад щодо фільму всієї групи, з доповненнями і придумками, уточненнями і нашаруваннями», анімаційний фільм. (Аналогом самознищеної структури у «НепрОстих» є «п'яна п'єса», написана «дочкою папи римського» [Прохасько 2002:127].) Ще більш химерними варіантами «Некрополя» були такі: текст, що «повинен би набиратися на шостій лінійці нотного стану, де вже були б ноти маршів Моцарта й авангардного джазу», «сепарований текст — в першому розділі були портрети дійових осіб, у другому — ретельні описи найменших деталей, у третьому — лиш усі діалоги, в четвертому — відповідні роздуми, внутрішні стани й монологи героїв, п'ятий нагадував енциклопедію, складену з уривків еkleктично скомпонованих географічних, історичних, технічних, фізіологічних, краєзнавчих і лінгвістичних знань, і тільки в шостому розкривалося голу схему сюжету» тощо. Цікаво, що безкінечне моделювання варіантів «Некрополя» приносило його творцеві «незмінний стан постійної легкості буття». Щоденна двадцятигодинна праця автора над створенням «нескладного реєстропису схеми рекомбінацій» дає свої плоди: Млинарський укладає своєрідний вербальний каталог

«від кількох визначальних до все витонченіших і вишуканіших, до все детальніших <...> і найспецифічніших дій»: автора цікавлять варіації дій (як приклад наводиться розділ «Курити», що «розтинався кількома десятками площин на кількасот підрозділів»). Найскладнішим у цьому процесі рекомбінування було створити «ману буття», щоб «з кожної найдовільнішої точки, не відриваючись ні на мить, можна було перейти від одного пункту реєстру до іншого, до іншого елементарного розділу, а потім — чи до узагальненішого підрозділу тої ж групи, чи до однозначного зовсім іншої». Однак така безкінечна мандрівка «вигнутими горизонтами і вертикалями — аж до першослова «пізнавати»» призвела до того, що філософ втратив інтерес до свого проекту. А «Некрополь» став розмножуватися світом: театральною постановкою — «пластично конструкцією за мотивами ідеї М. Млинарського». Один із свідків цього дійства описує його як апофеоз хаосу: *«Був такий хаос, що всі задіяні через певний час вже не могли з нього виплутатися і робили не те, що б хотіли, а продиктоване строгим порядком хаосу»*, музиканти, *«не витримуючи психічного навантаження від виконуваної партії, вибігали з оркестрової ями. Музика була божевільна, патологічна і непереборна»*. Останнім варіантом втілення «Некрополя» стає запис на плівку: *«можна написати «Некрополь», одягнувши реєстр пластики на схеми Млинарського, описані в листі»*. І саме «прослуховування плівки зробило розтин часу. <...> Синхронний підрядковий переклад вибудовував безсумнівний «Некрополь». Виявляється, що голос копіювався лиш гено-текстами нашого буття, бо повторне прослуховування дало протривати лиш пустці затертості, відкритості, чистоти, чекання». Так, моделювання рекомбінацій стало моделюванням хаосу варіативних втілень сценарію початку й одночасно конструюванням шляху назад, до першооснов, до сутності буття. В «Некрополі» міфологічний сценарій початку, проходячи через трансформацію в міфосценарій кінця, реактуалізовує безвихідь повторень-копіювань і здатність часу й простору розмикатись-розсуватись. Есхатологічний міфосценарій, продубльований безкінечними «Некрополями» в танатоморфних міфологемах цвинтаря й страху, не здійснюється, адже *«спільнобудівнича толока»* (будування Цвинтаря — *«влаштовування своїх місць»*) і симфонія Моцарта, яку оркестр репетирує в модифікованому просторі будинку, стирають семантику смерті на *«перехресті цієї загальноновизнаної гри»* [Прохасько 2006:39–64].

У новелах Тараса Прохаська текстотворення уможлиблюється, зокрема, через музику. Так, «Від чуття при сутності» ретранслює побудову та сприйняття світу у світлі фортепіанної гри: створення

«фортепіанної солористики» відбувається за допомогою накладання рівноцінних (для світовідчуття Памви) рухів: збирання / перебирання / висипання / просушування / згортання тощо яблук, горіхів, квасолі, тютюнових цигарок; масажування жіночих тіл; випивання кави, вина, чифіру тощо; реестрування речей із кишені і тому подібне: «Очевидно, що перебирання пальцями впорядковує мислення на медитативний лад — вервиці, обертання валків з текстами, добре темперований клавір; коли пальці автоматично добре роблять щось, то можна думати те, чого б не міг подумати, думаючи, що роблять пальці» [Прохасько 2006:124]. Гра на фортепіано й усі інші його семантичні дублікати (скажімо, масажування) — як «солористика» рук — «придумували Памві біографію». Життя Памви сприймається як текст, тіло як текст, музика як текст: Анна «займалася проблемами тіла і тексту, текстуальності тіла і тілесності тексту, про музику Памви написала книжку (солористика, про-звучання заради по-руху, і Памва був для неї одним доступом до первинного досвіду, може, він і був текстом у філософському розумінні, але у житті Анни лиш Памва існував як ненаписаний і нечитаний предмет філософствування. Іноді Памва думав, що може не дбати, як жити далі, бо є книжки, які перебрали на себе всі його відповідальності». У новелі декілька разів на різних рівнях тексту дублюється міфологічний сценарій текстотворення: перш за все, в оніричному світі — народження музики як утвердження присутності: «<...> часто Памві снилося, що виконує щось своє на фортепіано у незнамому місці, і до самого фортепіано торкається вперше», до того ж музика є «лиш слідом чийогось задуму». Присутність у «Відчуття при сутності» означає «перебуття» (або — «відбутність» в «Некрополі»): «Завжди все зводиться до перебуття. Треба перебутися — це найважливіше пояснення цілого життя. Можна лиш вибирати або хотіти вибрати спосіб перебування. <...> Уможливлення прирікати на перебуття». Через призм «перебуття» світ уявлявся Памві «великим фортепіано з різними закапелками».

Лідія Стефановська у Післямові до «Лексикону таємних знань», зауважуючи відсутність в оповіданні «Відчуття при сутності» тематичних домінант, виокремлює основний мотив — пошуку: відповідних музичних звуків (для п'єси, котру Памва пише для фільму) і світла (щоб зафіксувати стан присутності в макеті каньйону). У цьому ключі — акцент на сенсуальні відчуття Памви: дотикові (рухи пальцями, руками: масажує, грає на фортепіано тощо), нюхові (відчуває «кваскуватий запах дому» й «терике повітря знадвору»), зорові (роль освітлення при моделюванні каньйону) та зацікавлення Памви ботанікою, рослинами

(які живуть тому, що є світло). Лідія Стефановська вбачає у творах Прохаська домінування саме візуального способу сприйняття світу (а це є ознакою постмодерністського світовідчужання), що «мотивує посередництво камери: різкість образу, широта поля обсервацій, глибокий колір, світло і тінь» [Стефановська 2006:183]. Однак пошук опри-явленої (у звуках і світлі) присутності — це те саме, що намагання вхо-пити мить. Лідія Стефановська пояснює, що «зафіксувати відчуття присутності на діафільмі каньйону — це намагання, з самого початку приречене на невдачу, бо відчуття неможливо зупинити, а отже, немож-ливо візуально зареєструвати на фотографії. Міфологема дороги є клю-чем до розгадки світосприйняття Памви. Адже, наголошує дослідниця, «найважливіше, щоб ніколи не зупинитися в дорозі — і Памва постійно шукає, хоч на кожному етапі дороги пізнання краєвид міняється, а ра-зом з ним — сам Памва». Саме рух обумовлює домінування в текстах Прохаська описів, «неймовірно детальних, рух за рухом, описи вико-нуваних робіт і пов'язаних з ними відчужань. Часто — це звичайне пе-рераховування послідовності руху, кадр за кадром, немов у сповільне-ному фільмі, навіть коли поміж подіями немає причинно-наслідкового зв'язку» [Стефановська 2006:175, 177, 178].

Другий варіант повтореного сценарію творення реалізовано в ду-блюванні текстів (книг-текстів і життя-тексту): читання книг пані професорової як фрагментарно-чуттєве повторення біографії Памви: Бальзак нагадував його дитинство, Маркес — *«в історії Памви — кі-нець березня, перемоклий ліс, а вода не просочується крізь пласти безко-нечних листопадів, небо дуже синє <...>»*. Моделювання теперішнього за зразками і з елементів минулого — третій варіант світотворення: Памва *«кохався у тому світові <минулого — Ю. В.>. Він пам'ятав усі хроніки, і часто йому здавалося, що сам пережив давні події. <...> він довго досліджував генетику кожної речі — що і як вплинуло на його власну еволюцію. Виявив, що вся колекція якимось певним чином розкладена ще й в ньому. І не все гаразд — разом з речами він успадкував безліч комп-лексів, вад, хвороб, страхів, дивнот, звичок, проклять і гріхів, помилок і непорозумінь»*. Ще одним способом дублювання сценарію є фільму-вання подій як абсолютної копії того, що було на знімку *«десь із сере-дини тридцятих років»: жінка, дитина, озеро: «Він наполягав на тому, щоб композиція фільму була такою ж, як на знімку: знімати фрагменти берега озера із цілком різними сценами <...>»*. Варіантом фільмування є вживання в роль святого Франциска, фотографування, схемування послідовності епізодів — тобто відпрацювання *«механіки доступності екстазу»: «відчуття убогості, радості зреченості щодо чогось одного*

і натомість наростання чогось іншого, витворення складного кодексу і ритуалу, котрі, однак, роблять життя простим, якщо в них повірити, фізіологія босих ніг, дірявої одежі, недбалої їди, безвідповідальні мандрівки і самовпевненість молитви» [Прохасько 2006:125, 137–138, 105, 113, 116, 110–111, 118–119].

Останні два варіанти дублювання міфосценарію початку знаходимо і в новелі «Увібрати місто»: повторення фіксованих фрагментів дійсності через фотографування. Юлія Ємець-Доброносова у розвідці «Ефект Прохаська» зазначає, що фотографія «як візуальний код <...> стає граматикую візуального сприйняття», а колекція фотографій у «Лексиконі таємних знань» близька до гербарію саме онтологічним виміром: «як колекція світу» [Ємець-Доброносова 2005:27]. С., Т. і М., знаючи, яким мав бути листопад 1918 року, «*моделюють фотографування*»; інсценують події, описані в щоденнику; реконструюють події проектором на стіну: «*На один екран наведено епідіаскоп. Туди С. вкладає фотографії місця подій, стилізовані під той листопад <1918 року — Ю. В.>, фотографії міської типографії зверху, схеми переміщень і стрільби, сторінки щоденника. Він творить постійний, але змінний колаж*» [Прохасько 2006:152–154]. Більшість цих космогонічних дублювань* відбувається у світі міфосну (як-от моделювання в лабораторії діафілму про каньйон у новелі «Від чуття при сутності») за допомогою гідроморфних фрагментів міфосвітів: озеро, «дно неба», потік, риба тощо. Домінантою такого світотворення в новелі «Від чуття при сутності» є звуки фортепіано: «*Один раз уявив собі — як сьогоднішній день звучав би на фортепіано, якби всі вони — Памва, дерева, яблука, птахи, кроти, горіхи, трава, світло, холод — трималися на деці і клавіатурі. Або якби принаймні поводити себе при фортепіано так, як він сьогодні ходив, лазив, розтягався, падав, котився, нагинався, присідав, підскакував, стулювався, видихав*». Темпоральною ознакою змодельованих дублікатів є тяглість: «*сам не знав — де вчора, а де сьогодні, бо дні не закінчуються, якщо їх не обривати, це єдиний спосіб перетягнути день у день*», *плин його сьогоднішнього часу буде лінійним, а не дифузним; і майже ніякої виконденсованої музики*» [Прохасько 2006:126–127, 93–95, 98, 110]. Таке дублювання Тамара Гундорова розглядає в контексті «апокаліптичної риторики» Тараса Прохаська: виразна морфологічність структури авторського письма проявляється, на думку дослідниці, «у повторях і комбінаціях формальних структур.

* Лідія Стефановська саме метод креації незалежних світів називає головним у літературній лабораторії письменника [Стефановська 2006:185].

Риторика ніби опирається ентропії та затримує смисл, який вислизає» [Гундорова 2005:101].

У «НепрОстих» космотворення здійснюється також через дію: «рисування», фотографування, будування Франциском, а пізніше — його донькою Анною, містечка Ялівця — *«найхимернішого і досить модного курорта Центральної Європи»*. Просторові конструкції архітекторки Анни були напрочуд химерними: сінематограф «Yunipereus» збудований *«у вигляді комода з шухлядами»*, басейн — *«гнізда чомги»*, спроектовано *«чотириповерховий будинок-шишка і величезна двоповерхова вілла-соняшник»* та багато іншого [Прохасько 2002:9, 28]. Імпліцитним образом космопочатку в тексті можна вважати геометричні фігури — сховки Космосу (коло, еліпс, які вдавалися Анні бездоганно) й образи-символи концентрованого Космосу (яблуко, виноград, насінина*, вино) [Прохасько 2002:29]. Одним із ключових образів-актуалізаторів міфосценарію початку є образ насінини: вибирування дідом Анни Ялівцівської у Білих Татрах якихось спор і зараження ними *«великого плаского каменя»*; *«перетворення двадцяти років на насінину»* (цьому відчуттю передувало *«шалене скручування і розправляння підземних вод, замальовування і стирання світів»*); уподібнення людей *«спраглих течії насінинам, скинутим відмерлим бадиллям упродовж багатьох місяців без жодної краплі»*, усвідомлення власної сутності як дерева: *«живу, — зізнавався Франциск, — як трава чи ялівець, так, щоб не бути більше ніде після того, як насіння ожило»*; уподібнення квасоліні всього живого (*«Вона <Анна — Ю. В.> скрізь вбачала фасолі — в річковому камінні і місяці, в скручених псах і позі, в якій найчастіше засинала, в овечих нирках, легенях <...> фасоль є найпродуманішою формою вилучення малого простору з великого»*), а насінню (як і мозку, горіху, затисненій долоні) — *«недоступної структури»* життя/буття/космосу). На нерозгаданість, таїну вказує й числова символіка тексту (див. останній розділ «ПрОстих») [Прохасько 2002:13, 17, 21, 26–27, 30, 103]. Антропоморфно-вегетативні метаморфози (усвідомлювати себе насіниною, бути всередині дерев, пливучи «соком по судинах») відбуваються від «повноти буття»: *«можна розчинитися всередині»* [Прохасько 2002:105, 128]. Ключовий мотив твору — проростання : *«Те, що має залишитися, приходить назустріч і проростає. Така собі ботанічна географія — вичерпність радості проростання»*. Семантичним тотожником проростання

* Про обрядову єдність насінини й води (зі спільною семантикою життєтворення) чит. етнографічну розвідку Лесі Горошко «Символіка води в обрядовій традиції жителів Черкащини» [Горошко 2014:66–69 і далі].

є в тексті вагітність, прищеплення дерев і народження. Останнє стає «кінцем історії», адже при народженні наступної Анни її мати — попередня Анна — помирала [Прохасько 2002:14]. Богдана Матіяш у розвідці «Пам'ять про Анну» називає саме Анну першопричиною продовження, руху, тяглості, безперервності життя: «Анна — та, що ніколи не минає. Анна — та, що сама стає пам'яттю: її витворює, з неї приходить, і в неї повертається» [Матіяш 2005:29].

Джерелом краси в Тараса Прохаська є світ живої, одухотвореної природи: рослини, квіти, а «досконалим втіленням етики» — догляд за рослинами [Прохасько 2002:31–32]. Усвідомлення того, що світ комах, рослин так само живий, як і світ людей, приходить до Анни (Стефанії)-немовляти уві сні: *«Анна спокійно слухала, як черв'яки розсувають землю, як кричать, кохаючись, у напнутих мереживах, навуки, як тріщить грудна клітка жука, затисненого дзьобом трясогузки»*. Оніричний світ сприймається Анною (Стефанією) як світ можливої реальності: *«<...> вона до смерті буде вагатися — що сталося, а що случилось, бо для неї не буде справжнього і несправжнього — лиш різні вигляди справжнього»* [Прохасько 2002:39, 44]. Рослини виконують у матеріалізованому Раї — місті Ялівець — амбівалентні функції: огороджувати (не впускати, забороняти) й відчиняти, розкривати вхід (звільняти). Вирощування, плекання рослин ототожнюється для Анни з оживленням слів (див., наприклад, назви огорож із рослин). У колористичній гамі Ялівця домінував багатовідтінковий зелений (*«Зелених було справді так багато, що все видавалося неправдоподібно кольоровим»*). Час вивчення маленькою Анною кольорів для Франца був райським, блаженним часом — він втілював *«ідею творення світу і порозуміння»*. Так кольороназивання (семіотизація сутності в імені) стає одним із ключових міфологічних мікросценаріїв початку. У дійстві світотворення магічну роль виконує автентичний місцевий напій — ялівцівка, виготовлення якої ідентичне природному колообігу: *«У Ялівці всі дихали етеристими смолами ялівців і пили ялівцівку, в яку ялівець потрапляв тричі. Бо вода, в якій бродили солодкі ягоди, сама спочатку роками переливалася з неба в землю, обмиваючи ялівець, натираючись ним і запам'ятовуючи його, а потім ще й нагрівалася на вогні з ялівцевих полін»* [Прохасько 2002:31–32, 39, 33, 34]. Ще одним варіантом космотворення є в тексті придумування Францом анімації (як-от *«рухомі дагеротипи силуетів переміщення зародка по скелі»*, коли вагітна перша Анна лізла по кам'яній горі). Автор короткометражних анімаційних фільмів *«отримував насолоду від створення заповнених хвилин, яких могло б не бути»*. Філософія життя Франца втілювалася

в сентенції: «Жити — це розв'язувати і зав'язувати вузли, руками і всім іншим». Міфологічна семантика оприявлюється тут у символіці кола (через образ клубка: «Як вервицею, обертав він клубком днями і ночами»), в обрядово-ритуальному дійстві зав'язування-розв'язування вузликів (на пам'ять). Згущеним полісемантикою світотворення стає Франців фільм, схожий на «намисто з вузликів». Екранізована «безладна метушня безлічі окремих дрібних значків», які Франц познаходив в орнаментах карпатських писанок*, «нагадувала неправдоподібну мішанину різних комах» і таким чином ототожнювала семіотичну й аніматичну моделі світу: кожна жива істота — то знак, кожен сакралізований знак (через давньоукраїнський етносимвол) — одухотворений. Творення Дерева Життя у фільмі Франца — це повторення уселенського дійства Космотворення: «Помалу рух знаків набирав певної впорядкованості <...>. Символи крутилися якось так, ніби повна ванна води витікає через невеликий отвір. Звідти вже виходив ланцюжок значків, зав'язаний де-не-де вузлами. Ланцюжок скручувався у спіраль і крутився, як центрифуга. З хаосу до нього злітали вільні символи й укладали поруч ланцюг з такою ж послідовністю знаків, щораз більше допасовуючись до обертання першого. Тепер обидві спіралі звинчувалися у порожнечу разом, сходилися все щільніше і перетворювалися у світове дерево. Наставав спокій. На дереві розпускалися квіти, пелюстки в'яли, із зав'язей росли плоди, надувалися, тріскали, і тисячі тих самих знаків повільно і рівно опускалися на землю, накладаючись у горб, втрачаючи форму». Актом часотворення можна назвати «живе малярство» (фільми Франца, у яких той оживлював картини) і задуманий ним фільм «на сонному ландшафті» (створення його являє собою комбінування ландшафтів, які мали заселятися самовільно, ущільнюючи простір: «вдалі сні подібні на добру прозу з порівняннями, почерпнутими з різних систем координат, вирафінуваними виділеннями окремих деталей у потоці панорами, прозорою вседозволеністю, незабутнім відчуттям присутності, одночасністю всіх тропізмів, нестримністю неочікуваного і ошадною риторикою стримування»). Сценарій світотворення реалізується в тексті «НепрОстих» накладанням знаків різних семіотичних систем: сон Анни, занотований/зарисований і зафільмований Францом, є копією картини Ієроніма Босха «Спокуси святого Антонія» і розтлумачується як Аннин спомин не минулого

* Тарас Прохасько присвячує писанці окремий розділ в «Курцпрозі» книги параєсеїстики «Одної і тої самої», резюмуючи: «Доки писанки пишуть, доти буде світ, як перестануть, тоді буде світ закінчуватися» [Прохасько 2013:232–234].

(репродукцій цієї картини Анна ніколи не бачила і їй ніхто не переповідав «Спокуси...»), а майбутнього («Аннині сни показують, як могло би бути»). Зімкненість часопросторів*, як і перетікання всього в усе, — від з'єднаності всіх і всього зі всіма «переходами, яких не більше, ніж чотири». Апофеозом же творення стає «роблення» книжки: «Кожна людина, — так казав Франциск, — може зробити за своє життя книжку. <...> Кожна, але лише одну. Ті, котрі думають, що написали багато книжок, помиляються — то все триває роблення одної. Поза свою книжку не вискочиш, що б не змінював. Можна підробити, але не створити. Твоя єдина книжка обмежена твоїм тембром, інтонаціями, артикуляцією. Доля — це спосіб говорити». Міфосценарій початку уможливується в кожній людині, адже життя певної людини — це своєрідне книгописання, книгостворення, книгодрукування. І найважливішими тут є рух, дотик, вимір — шлях, що для Себастьяна і трьох поколінь його Анн стає «спілкуванням тілесних ландшафтів» [Прохасько 2002:37, 45, 46, 47, 51, 52, 54–57, 59, 103].

Творцями долі, «байльниками» виступають у повісті Непрості. Сценарій космо- (життє-)творення реалізується через дію — «баювання»**: «непрості панують світом, непрості приходять, як хтось народжується, і придумують йому життя, оповідають сюжет, оповідь стає причиною, життя — наслідком оповіді» [Прохасько 2002:79, 87]. Народження життя прирівнюється до текстотворення (доля людини як оповіданий Непростими текст, саме життя — як читання/писання людиною свого/чужого тексту, а народження тексту — як «доторки» [Прохасько 2002:101]). Мотив доторків, мандрів «тілесними ландшафтами» концептуалізується в пам'яті й снах, що мають «гоїльну здатність». (Подібні думки, з приводу ідеї Трійці, знаходимо в есеї «Думати, щоб любити»: «Трійцю будь-чого важко збагнути, бо вона вже не річ, яка отримує назву, а контакт без синонімів. І всі троє окремо існують заради контакту. <...> Порух, який спонукає до доторку. <...> Наше

* Порівняймо розуміння часопростору в іконі українським літературознавцем С. Абрамовичем: в іконі, зазначає дослідник, минуле, теперішнє й майбутнє існують одночасно, одномоментно. Така організація часопростору ікони обумовлена інтенцією іконописця створити «особливе художнє середовище, яке існує не в реальності, а в психіці глядача». «Неподібна подібність» є лише «натяком, матеріалізацією цього світу» [Абрамович 2011:85].

** Багатозначний образ Бая, як потлумачує Роксоляна Свято, «є оповіддю про світ та особу, а з іншого боку, і сам є цим світом; він є розповіддю про дію, водночас тотожний цій дії» [Свято 2012:398].

мислення — лиш виявлення зв'язків, яке, будучи зв'язком, не може знати, для чого зв'язок. Нестримний потяг, який є доторком до того, щоби було те, до чого можна доторкнутися. Ми потрібні для того, щоб ловити думки, контактом оживляти контакт. // І від цього контакту самому бути. // Думати — значить любити» [Прохасько 2013:67–69].)

Міфосценарій початку, основу якого становлять космогонічні міфи, реалізується й у параесеїстиці Тараса Прохаська, де вимальовується образ України-двомир'я, двовір'я, межі, пограниччя, що знаходить вираження й в особливому її шляху: відновленні, зростанні «на зрубі» (адже, за словами письменника, «*Все життя тут <в Україні — Ю. В.> — як зарослий зруб*»). Саме в вегетативній міфомоделі реалізується протиставлення України — природного ландшафту — Європі — паркової та садової культури: «Україна — це частина ботаніки. <...> Рослинне виживання — запорука нашого виживання. Ми дуже нагадуємо гірську луку. Ми на ній квіти. Ми усі разом на якійсь луці. Але ми — це кількадесят зовсім різних видів, яким тут затишно. І мільйони окремих квіток і зел різних видів, які тут можуть бути. Через розмаїтість не можна говорити про якусь єдність, ми не кавава плантація. <...> Європа — це передовсім безмір закладених зусиль у цілком непотрібні речі, травники, парки, утеплені на зиму дерева <...>» [Прохасько 2013:11, 8–9, див. також: 23]*. Одним із ключових образів вегетативної міфомоделі є яблуко, що виступає суб'єктом зіставлення «України»: «Ця країна подібна на яблуко, повішене на нитку, яке потрібно вкусити без допомоги рук». Через аніматично-абстрактний код тлумачиться й особливість національної міфології, «документи» якої «записуються на рівні геному», а не в «архівах» і становлять основу «інтуїтивної міфології» [Прохасько 2013:7, 26, 25] (схема 2.1.12; схема 2.1.13).

Розглянемо явище деміфологізації через реконструкцію міфосценарію початку в есеях сучасних українських і польських письменників про футбол. У передмові до книги «Тотальний футбол» (головними героями якої є люди, котрі «*формують футбольний контекст міста, його ідеологію та бойове наповнення, його гасла, гімни та прокляття*»)

* У цьому контексті спадає на думку лекція Ганса Йоргена Валлін-Вейє «Квіти, краєвид, література», в якій, зокрема, йдеться про «трансформацію місця поглядом»: «Те, що ми бачимо, — наголошує норвезький антрополог, — напряму залежить від того, як ми дивимося: чи шукаємо за недоторканою дикою природою, чи за слідами людського її культивування, чи тримаємося протиставлення культура — натура, чи вважаємо, що людина до кінця невіддільна від свого середовища» [Валлін-Вейє 2012:19]. Ландшафт стає питомим, резюмує професор Ліллегаммерського університету, коли той викликає творчий відгук.

міфологеми/

міфемп

будинок, текст, дзеркало,
музика, яблучко,

озеро-потік, риба,

горіх, квасолина, насипина,
ялівцівка, зетений колір,

клубок, писанка

мотиви:

рекомбінацій, руху,
називання, розімкнення,
множення, варіювання,
трансформації, хаосу,

дублювання, у подібнення,
проростання, прищеплення
дерев,

вагітність народження,
тягlosti, безперервності
життя, доторків, мандрів
«тилесним ланонафтам»

міфосюжети:

про Арахну-Мокошу,

про Світове дерево

міфомоделі:

антифактуальна,

танатоморфна,

онірична, лінгвістична,

мистецька, атрібутивна,

музична, гідроморфна,

вегетативна, фторпетична,

антропоморфна, живел,

одухотвореної природи

Схема 2.1.12. Семіотична модель мегаміфосценарію початку
у творах Тараса Прохаська

Сергій Жадан проспектує міфосценарій початку через дефініції футболу: футбол як соціальна й світоглядна модель, як заміник національної ідеї або й навіть її втілення (протилежне твердження Сергій Жадан подає у своєму есеї про футбольну команду Донецька «Чорне золото надії. *Донецьк*»: «Футболом, так чи інакше, цікавляться далеко не всі, він навряд чи може замінити національну ідею, він узагалі нічого не може замінити» [Жадан 2012:71]), як певна «футбольна паралельна реальність, котра <...> є набагато симпатичнішою за реальність «офіційну»», як «система, що втягує і не відпускає, прискорюючи твоє серцебиття й роблячи твій голос сильним та вневним» [Тотальний футбол 2012:7–17].

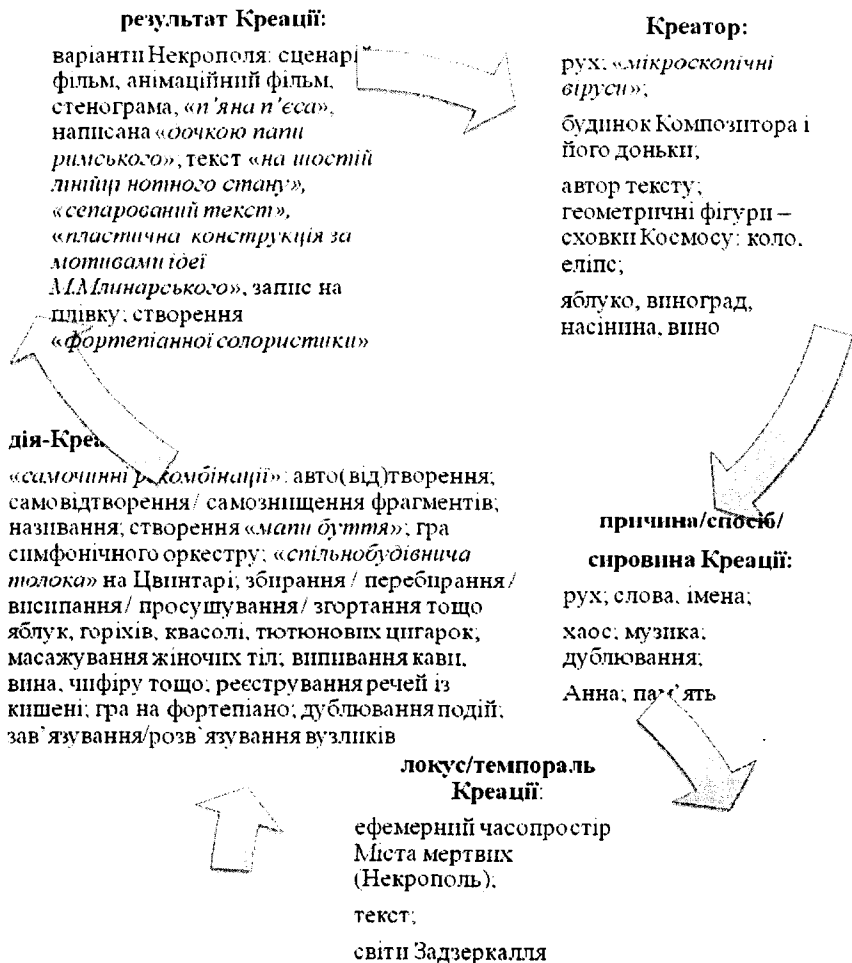


Схема 2.1.13. Текстовий алгоритм мегаміфосценарію початку у творах Тараса Прохаська:

Футбольний часопростір — парадоксальний, адже він уможливорює «маленькі дива». Саме про таку логіку навиворотності, коли «в якийсь незбагнений момент усе котиться шкереберть», коли земля з круглої стає пласкою, а поле, навпаки, круглим, коли парадокс не має розгадки, «як буддистський коен», ідеться в оповіданні **Євгена Положія** «М'ячі». М'ячі мають своїх двійників, серед яких — «маленькі коричневі кульки плодів каштанів». Так, атрибути вегетативної та атрибутивної міфомоделей врівноважуються *tertium comparationis* — мотивом формальної

подібності, однак із символічним підтекстом. Євген Положій моделює можливий рекламний відеоролик, що презентував би Київ для Євро-2012: *«Уявіть бані київських церков, що сяють золотом у білій розкоші квітучих каштанів, з яких стрімко падають на тротуари й траву парків десятки, сотні колючих зелених торбиночок»*. *«Коротка історія для рекламного ролика»* вміщує в собі згорнутий міфосценарій початку: *«народження»* м'яча, котрий, проходячи низку метаморфоз, повертається до свого іманентного стану: із *«десятків, сотні колючих зелених торбиночок»* при ударі об землю *«вивільняються маленькі коричневі кульки»*, яких одразу підхоплюють сотні школярів. *«Серед цих хлопців можна впізнати юних Блохіна, Михайличенка, Шевченка, інших футбольних зірок <...> вболівальники просто шаленіють від щастя, коли хтось із цих хлопчаків, увірвавшись у штрафний майданчик суперника, гарматним ударом спрямовує футбольний м'яч у ворота. М'яч, який, сколихнувши сітку, знову перетворюється на маленьку кульку-каштан, символ Києва, і органічно вписується в символіку Євро-2012»*. Один із основних атрибутів футбольної гри — ворота — розглядається письменником в історичному дискурсі (через актуалізацію *«Золоті ворота»* та *«Бессарабські»* — *«звичайні металеві ворота»*, що стоять на стадіоні *«Олімпійський»*). У цьому історичному дискурсі *«певними тематичними асоціаціями»* пов'язані два об'єкти: *«Йдеться про пам'ятник святому князю Володимиру, який велично здійснюється на Дніпровських пагорбах із хрестом у руках, і скромний пам'ятник біля стадіону «Динамо» на Європейській площі тренеру Валерію Лобановському, який привстає з тренерської лави, що вмонтована в бетонну півкулю футбольного м'яча»* [Положій 2011:19–20, 21–22, 28].

Вегетативний код (через мотиви проростання, росту, розквіту, поливу) дешифрує також образ стадіону в оповіданні Марека Беньчика *«Останній штрафний»*, змикаючи космогонічні й антропогонічні міфи (тотожності: клен-ровесник, стадіон-клен, «я»-стадіон) [Беньчик 2012:149–150].

На стадіоні ж у Вроцлаві (з оповідання Пьотра Семьона *«С-Л-А-С-К»*) *«витворюється течія іншої, прихованої реальності»*, що запрошує втаємничених *«проникнути між звалища»* минулого: *«великі барахолки», «старі кам'яниці»* тощо [Семьон 2012:207]. Стадіон-креатор, стадіон-«стовп, забитий у пустелі», «сталевий стовп, що виростає із пустельної безмежності» в есеї Марека Беньчика стає ізоморфом Світового дерева, репрезентуючи силу, *«останню вахту Грохова»*, *«добре втілення відчуття нашого аутсайдерства»*. Варшавський стадіон

є об'єктивацією майбутнього («непізнаним літаючим об'єктом <...> для якогось дурного майбутнього»), одночасно кінцем і початком чогось («Для мене цей новий Стадіон щось завершує, щось увінчує, для інших же — щось природно розпочинає»), підсумком минулого, що стає кітчем [Беньчик 2012:137, 148].

Артем Чех в «Останньому нокауті» розгортає міфосценарій початку як експлікацію антропологічних міфів: сакральне слово — як дитина: «<...> у нас — чемпіонат! Чемпіонат! // Він хотів ще раз повторити це слово, вистраждати його, виносити, немов дитину, й знову народити» [Чех 2011:298].

У «Грі з випадковими числами» **Юрія Андруховича** фотографія акумулює в собі позачасся як ознаку космогонії: «фото правого крайнього нападника київського “Динамо” Олега Базилевича з його ж авторграфом, <...> зупинивши час назавжди, <...> схоплює понадчасову суть» [Андрухович 2011:6]. Однією з основних умов врівноваження світу футболом є його дуальність, що проявляється через зв'язок, злиття, поєднання універсальних опонентів: правого і лівого: Базиля (Олега Базилевича) і Лобана (Валерія Лобановського), що «були цілком феноменальні правий і лівий краї. Причому не кожен із них зокрема, а саме разом і тільки у такій зв'язці». Спочатку це були гравці київського «Динамо», потім — донецького «Шахтаря», а пізніше — тренери славнозвісного футбольного клубу столичного «Динамо»: і завжди — «тандемократія в дії». Тандем Базилевського-Лобановського (а згодом, після тотальних поразок — лише один тренер, що не здавався, — Лобановський) створили «живу, цікаву, <...> блискучу, <...> суперкласну команду» «екстрарівня». Футбольна гра як мистецтво описується Юрієм Андруховичем в комплементарній парадигмі запозиченого давньогрецького міфу про Летючих голландців: «Тотальний футбол голландців був тотальним рухом, переміщенням усіх гравців по всьому полю з тотальною готовністю кожного зіграти на будь-якому місці. Само собою, за це їх відразу ж нарекли «летючими голландцями». Голи вони забивали винятково в польоті — однаково добре ногами й головами, часто граючи на випередження — головне, щоб ніколи не дати м'ячеві приземлитися, а отже, мінімізувати шанси суперників на його перехоплення». «Інша», голландська, модель гри запозичується й успішно адаптується динамівцями, про що свідчать неймовірні успіхи «команди-мрії, команди футбольних святих» у складі збірної СРСР [Андрухович 2011:7–8, 10, 23, 25, 12, 15].

Одним із варіантів міфосценарію початку є сценарій творення тексту. Так, витворення тексту Людмила Таран метафорично порівнює

зі «спалахом вольтової дуги межи різними полюсами». У «Книзі Буття. Глава четверта» *Оксани Забужко* йдеться саме про таке «одухотворення буденної, “периферійної” матерії»: «це оволодіння дійсністю через душевну фіксацію, трансцендентність, яка згодом утілюється на письмі, — вищий рівень “освячення словом” такого неоднозначного життя». У «першоклітині» ідіостилю Оксани Забужко (саме так Людмила Таран називає видану в 1989 році «Книгу...») відбувається взаємоперехід світів сакрального й профанного, невидимого й потаємного опосередковано: через автора-креатора [Забужко 2008]. Особливої ваги в «Інопланетянці» набуває міфосценарій текстотворення, креації в «позачассі» [Забужко 2002:142] — «писання під диктовку» («Слова, що ринуть самі собою, — жодного з них не дається свавільно змінити. Кожен абзац, опливаючи-осуваючись на папір, відкриває наступний — ніби простуєш незнайомим коридором, не маючи аніякогісінького поняття, куди він тебе виведе, але тішачись легкою, радісною певністю знайденого шляху — тільки б не збитися, бо тоді просто перед носом глухо з’їжджаються темні стулки броньованих дверей, і ти лишаєшся по сей бік, бгаючи в руках уже проявлені в текст шматки живого, десь-суцього твору, що то був розкритися, підпустив до себе — і от на, маєш: вимкнувся, канув у п’тьму <...>» [Забужко 2002:49]. Процес творення тексту — зчитування закодованої інформації через щілину в «небесному архіві», про який пише Ольга Слоньовська [Слоньовська 2007:37], необхідно лише «встигти записати, силкуючись відшукати в хащах власного почерку непомітний провіт, натяк на продовження, промайнулий і зниклий обрис утраченої цілості, — стулки, скоро вже вони зімкнулися, мертво держать таємницю» [Забужко 2002:149]. Таке «писання під диктовку» героїня «Інопланетянки» ставить в один ланцюг і з «Кассандриним голосом» [Забужко 2002:150], і з «необорною, ірраціональною силою <...>, яка виривала людей із заведеного, обжитого плину обставин-на-котрі-доводиться-зважати, й шипурляла в темну хлань невідомого <...>» [Забужко 2002:153]. Міфосценарій текстотворення (з яким пов’язана необхідність реалізації сценарію авторського міфотворення*: «Господи, та невже ж таки справді частину свого життя треба покласти на те, аби, паралельно з текстом, витворювати власний міф — цю необхідну пропускну прокладку межи текстом і світом?!» [Забужко 2002:171]) — долучення до астральної інформації — виявляє

* і «діалогу Творця і Творива, яке “одбилось од рук” як «головну космічну драму», про яку Оксана Забужко говорить в контексті театральної постановки: стосунків режисера й акторів [див. про це: Забужко 2012:167–184].

образи-медіатори, провідники між світами: двері (за якими «обретаются сузір'я несотворених мистецьких творів, дихає, заचाївшись», «неминуче й невблаганне», вже-суще, тільки що не прослизне в шпарку видимого *“тепер”*» [Забужко 2002:150]), деміурга/креатора/автора («Я стою непроханим посередником* між дійсністю як вона є — і людьми <...>». Це я приручаю дійсність для них. Шліфую, обточую, переливаю в форми слів — возношу до ряхтучого, коштовного смислу. Тільки мною — моїм живим теплом, моїми вогкими соками, потом, слізьми, прискороною кров'ю, дихальним ритмом — освоєну, обігріту мить буття люди потрапляють розгледіти» [Забужко 2002:173]. У такому посередницькому контакті виникає щось на кшталт добровільного самознищення автора** з відсвітом християнської Божої самопожертви: «Читання — завжди трошки канібальський акт. Їжте тіло моє, пийте кров мою...» [Забужко 2002:173] Сценарій текстотворення дублюється в «Інопланетянці» міфосценарієм народження слова, що починається «глухим гулом, або ж навальним стугонінням крові, яким звістує про себе те, що хоче стати словами» [Забужко 2002:174]. Лише матеріалізоване словом, одягнене в слово почуття для Ради Д. набуває «відчутної ваги справжності» [Забужко 2002:157]. Так само як відбуттєвість світу: подіє(життє)творення в реальному світі: «<...> я вже знала, що світ і надалі відбуватиметься — без мене, щось грізне й прекрасне вершитиметься в ньому без мого відома — що? може, місто заповнять дерева, самі дерева, надійдуть із лісу, темним, рясним, як злива, шелестом, рипом стовбурів посухнуть по вулицях, може, в усіх будинках махом поодскакують двері, сходи в під'їздах засоваються, як міхи акордеона, надвір із писклявим сміхом повисипають, перевалюючись із ніжки на ніжку, столи й стільці — звідки мені знати, що може статися, коли я не дивлюся!» [Забужко 2002:136] Подібне сакральне «езотеричне, мов жрецькі обряди, загадкове дійство» речетворення — «намацальність твореного мені перед очима шортського вузлуватого клаптика, що виповзав з-під дротиків <...> — “це шарфик”, “це буде кофточка”» [Забужко 2002:139] — обертається нездійсненим сценарієм ініціації: «<...> за всім цим нічого не крилося, жодної спільноти посвячених не існувало, нічого, крім м'якої плоті ростучого плетива, крім його

* Віра Агеева називає таке «стояння на межі, намагання зазірнути в простір буття, в інший вимір» необхідною передумовою творчості [Агеева 2002:204].

** Про відлучення автора від його тексту говорить Юрій Шевельов в есеї «Новітня Одиссея: можливості і обмеження» [Шевельов 2009с:375–396].

вузлуватой фактури <...> — моє прилучення до цієї яви виявилось оманною <...>» [Забужко 2002:140] «Вимарена причетність до дійсності, <...> вистраждана історія сходження <...> замикалася — мертвою матерією» [Забужко 2002:140]. Нездійсненність міфосценарію ініціації («Дійсність не впускала мене» [Забужко 2002:140]) обумовлена, зокрема, тим нашаруванням, змиканням, зчепленням тут-і-тепер світів, про яке говорив Раді Д. Посланець*.

Варіантом міфосценарію початку є вихід у позачасся (де «час зникає, щезають перегородки між минулим і майбутнім. Міріади життів, що пульсують у різних вимірах, різних епохах і цивілізаціях, відкриваються для проникнення. Наскрізне бачення світів, світів, світів. Вільне ширяння вусебіч. Поглинання простору. Свобода» [Забужко 2002:175]), за межі власної тілесності, «з-під тяжіння силових ліній доли» [Забужко 2002:174], скидання із себе «фізичного тіла — самохіть, наперед визначивши час і місце, як роблять буддійські ченці» [Забужко 2002:174–175], перехід «до іншого стану» [Забужко 2002:175] («будеш цільною» [Забужко 2002:176]) з можливістю (за бажанням) «народитися знову» [Забужко 2002:175].

Ростислав Семків, розмірковуючи про «іншість» Оксани Забужко та особливості *écriture féminine*/жіночого письма (а це, за Семківим, «завжди динаміка й трансгресія, переступ» [Семків 2012:407–408]), наголошує, що жінка «має “писати тілом”, намагаючись поруч зі звичною логікою тексту озвучити дологічні, інтуїтивні, лише частково відрефлексовані імпульси, джерелом яких є, звісно ж, підсвідоме» [Семків 2012:407]. Вербальна матеріалізація цього підсвідомого — називання — прослідковується у віршах Оксани Забужко, зокрема у збірках «Автостоп» та «Новий закон Архімеда» (див., зокрема, розвідку Ростислава Семківа : [Семків 2012:425–427]).

У романі «Польові дослідження з українського сексу»** міфологічний сценарій початку реалізується через міфологеми Дому, що дешифрується за допомогою лінгвістичного коду: «<...> дім твій — мова, <...> завжди при тобі, як у равлика, й іншого, не пересувного дому

* Усі персонажі «Інопланетянки» є, на думку Ростислава Семківа, «віддзеркаленнями самої Ради, її проекціями чи персоніфікованими фобіями» [Семків 2012:416].

** книжка, за означенням Малгожати Шумовської, про невміння кохати, «а за чеським критиком Іво Поспішілом — про «новий жах Грегора Замзи, який прокидається на рубежі тисячоліть і бачить себе скалченим монстром», — книжка про світ, із якого щезає любов» [цит. за виданням: Забужко 2012:154]

не судилося тобі, кобіто, хоч як не тріпайся <...>» [Забужко 1996:16]. Мова-дім, текст-дім виконує оберегові, захисні, терапевтичні функції: «<...> власний текст боронив тебе од наруги й пониження <...>»* [Забужко 1996:16]. Мова уподібнюється «прозорій, мінливо-ряхтучій, немов із рідкого шкля виплавленій кулі, всередині якої <...> чинилась якась ворожба: щось жило, пульсувало, випростувалось, розверзалось провалами, набігало вогнями — й знов затуманювалось, як і належить шклу од заблизького дихання <...>» [Забужко 1996:16]. Стан просвітленості, оповитості, захищеності підсилює магічно-сакральну природу мови-сховка, мови-цілительки. (Невипадково міфологема Дому є ключовою в ритуальній моделі витворення себе, «власної присутності у світі» [Забужко 1996:2].)

Образ — суб'єкт зіставлення «мова <...> стяглася довкола тебе в <...> кулю» [Забужко 1996:16] ретранслює язичницьку, давньоукраїнську парадигму замовлянь, ворожінь, де мова відігравала ключову роль. На магічну семантику вказує також реверсивний мотив кола, що стає *tertium comparationis* образів. Слово імплікує також міфологічний сюжет про Аріадну (давньоукраїнську Мокошу) через мотиви: нанизання/розмотування/розгадування смислів («<...> бодай телефонного дзвінка, слова, голосу — кінчика нитки, за який ухопившись, потягла б розмотуватись за собою з континента на континент <...>» [Забужко 1996:45]), мовної гри («<...> то був перший мужчина <...>, з ким обмінювалася не просто словами, а зараз усією бездонністю мерехких, колодязним зблиском підсвічених тайників, тими словами відслонених <...>, ця гра, нарешті, в чотири руки по всій клавіатурі, натхненність імпровізації <...>» [Забужко 1996:33–34]).

Міфосценарій початку реалізується в процесі «витворення тої спільної міфології, без якої жодній парі не остоятися — з легендою про Золотий Вік фази закоханості, з власними дрібними обрядами й ритуалами» [Забужко 1996:15]. Часопросторова комплементарна парадигма фоново-культурологічного міфу (через міфологему Золотого Віку) змикається з креативно-антропогонічним міфосюжетом про ліплення людини: мотив перетворення/перетоплювання «на вогку, хляпаву глину, втовчену в поверхню землі» [Забужко 1996:18], поєднуючись із мотивом «набрякання, розбрунькування» [Забужко 1996:19],

* Про це — і в «міркуваннях <...>, зроблених на берегах хроніки поточних подій» [Шевельов 2009с:331]: «Через літери-книги лежить його <йдеться> про авторів слов'янської абетки Кирила—Костянтина — Ю. В.> шлях до раю. У книзі рятуюнок людської душі, книзі відкрите майбутнє» [Шевельов 2009с:334].

виштовхує на поверхню семантику злиття як домінанту креації, життєтворення. Текст ретранслює накладені одна на одну загальнокультурну, давньоукраїнську й християнську міфологічні системи: «<...> кохаючись по-справжньому, зливаєшся не з партнером, ні, — з розбуялою анонімною силою, що протинає своїми струмами все живе, підключаєшся до неї з тим, аби <...> катапультуватися в вібруючу вогнистими контурами чорноту, якій нема ні ймення, ні міри, на цьому стоять усі поганські культу, то тільки християнство списало це злиття за відомством Чорнобога, замурувавши людині всі виходи з себе, крім єдиного — через верх, але для нашої доби <...> уже відрізано шлях до повороту назад, в оргіастичне свято вселенської єдності <...>» [Забужко 1996:19]. Рух донизу, політ «сторч головою», «вибух наосліп» [Забужко 1996:29] (метафора закоханості*) є актантом повернення до початків світотворення, експлікацією космотвірного Хаоса. Те «щось», в яке провалюєшся «на безбач, з головою», — інтимне, особистісне [Забужко 1996:47]. Світлотвірний космос віднаходиться в «найдорожчій пам'яті з минулих кохань» образом астральної міфомоделі: «сонцем в чорному небі», що стає енергетичним, життєдайним джерелом («звідти набиралась по віncia струмуючою радістю моя утла посудинка» [Забужко 1996:88]). Креативний потенціал чорноти, вибуху, лету вниз підкреслюється актом творення віршів: «пішли суцільним, нерозчленованим потоком» [Забужко 1996:29], пропускаючи «недвозначні сигнали небезпеки: в них нав'язливо поблимували — ад, і смерть, і недуга» [Забужко 1996:29–30]. Народжені вірші-передвісники, вірші-застереження свідчать про приховану патовість сценарію космотворення. Так, мікроміфосценарій повернення до хаосу стає структурно-семантичним дублікатом макросценарію початку й імплікацією можливого сценарію кінця. Такий же перевернений, патологічний міфосценарій початку реалізується в образі Батьківщини: «<...> вітчизна — то не просто земля народження, правдива вітчизна є земля, котра потрапить тебе вбивати — навіть на відстані, подібно як мати повільно й невідворотно вбиває дорослу дитину, утримуючи її при собі, сковуючи їй кожен порух і помисл власною обволікаючою присутністю <...>» [Забужко 1996:32].

* Ось як описує Оксана Забужко стан закоханості в есеї «What makes you smile when you are tired»: «Стан розкинутих навстіж рук — обняти всіх одночасно. Стан самозабуття, ба навіть самознищення — коли “мене” як окремої істоти, стиснутої в кулачок “тут-і-теперішнього” існування, вже нема <...>, є тільки злиття: краплі з океаном, пульсуючої клітини — з ненастанним кружлянням соків у незримому вселенському організмі... Зрештою, що ж і є любов, як не втрата себе?..» [Забужко 2012:161–162].

Міфосценарій початку вимальовується і в парадигмі національної історії: над образами «прекрасних, вимовних облич <...> попрацював — і Божий різець, і роки трудового життя <...>» «Горорізьба» проявляється тим, що «все лишне підтягується, підчищається, виокруглюються чола, впертішають щелепи, і все глибше висвічуються — очі, очі, очі <...>» [Забужко 1996:81–82] — твориться «вродливий народ», який вироджується в рабстві [Забужко 1996:82]. Мотив авторства, творчості, творення (і людини зокрема) розкриває «виключну прерогативу Бога», котрому єдиному відомий «первісний генеральний план» [Забужко 1996:122], допуск* до якого «за нами ще зберігається <...>, а пам'ять про втрачену божисту ясність дра-ажнить, ой дражнить, раз у раз поближуючи заманкою <...>» [Забужко 1996:123–124]. Такою «заманкою» героїня називає жагу бути автором: «видобувати на сторінки часописів рясні розсипи повітряних бульбашок — однакових зневагомлених слів <...>», в результаті чого «мистецтво <...> потихеньку сходить на пси» [Забужко 1996:124]. Єдиною умовою спасіння від руйнації, оберегом від страху героїня «Польових досліджень...» вважає любов [Забужко 1996:124–125] (схема 2.1.14; схема 2.1.15).

У романі **Валерія Шевчука** «На полі смиренному» міфосценарій початку розгортається в християнській комплементарній парадигмі, де світло бореться з питьмою й перемагає її. Мотив світла пронизує текст від самого його початку: з'являючись як світло прозоріння, найвищого одкровення в темній затворницькій келії, реалізуючись в оніричному світі й світі Божих одкровень образами квітів-метеликів — знаків Божої милості: «Довкола світало. Тремке світло розливалось над землею, начебто хто махнув білим плащем, і від того плаща залилася земля світлом. <...> може, десь поруч виключнулося з землі безліч білих квітів. З них спурхнули в небо мільйони сніжно-білих метеликів і раптом полинули в небо, в якому почали розчинятися й розтавати, перетворюючись у стерне, трепетне світло, що ним густо наповнилися хмари. Деся угорі творилося чарівне дійство: плавилася темінь і з'являлася непорочна

* В інтерв'ю Людмилі Таран Оксана Забужко зізнається: «Я, принаймні, нічого не творю, ані вигадую — тільки ретранслюю, більш або менш достовірно, вже “готове”» [Інтерв'ю 2002:195]. Віра Агеєва, розмірковуючи над феноменом жінки-акторки-інопланетянки, пише, що головна героїня повісті «Інопланетянка» говорить «про «інший ступінь свободи», про писання «під диктовку»» [Агеєва 2002:202]. Розмірковуючи над позамежовістю життя автора й тексту, дослідниця зацентровує увагу на спробі мистецтва «ці стулки розвести, прозирнути з побуту в буття», а самого автора — «зазирнути в позамежжя» [Агеєва 2002:204]. Божою владою, резюмує Віра Агеєва, «поети й провісники мусять обов'язково жити на межі» [Агеєва 2002:205].

міфологемні/

міфемні

двері,

демург, креатор, автор,

Дім,

равлик,

нітка, клубок, Чорнобог,
чорнота, вибух

міфосюжетні:

про Кассандру,

про самопожертву Ісуса
Христа,

про тіло і кров Ісуса Христа
(хліб, вино),

ворожіння, замовляння
словом, про Аріадну,

про Золотий Вік,

про ліплення людини,

про Чорнобога, Білобога

мотивні:

текстотворення,

автотворення тексту-життя,
перетворення,

жертвності, самопожертви,
реінкарнації,

оберегу, щистельства,

нанізування/розмотування/
розгадування смислів,

кохання, закоханості, зліття,
леті вніп

міфомоделі:

лінгвістична,

онірична,

вербально-атрибутивно-
артефактуальна,

техногенна,

антропоморфна,

астрально-солярна

*Схема 2.1.14. Семіотична модель мегаміфосценарію початку
у творах Оксани Забужко*

голубинь» [Шевчук 2013:24]. На домінування християнської комплементарної міфомоделі в структурі міфологічного сценарію початку вказують не лише сюжетно-композиційні (12 розділів — числова символіка; літопис монастиря; образи ченців тощо), жанрові (роман-притча) особливості, а й морально-настановча, філософська спрямованість «письмен» раба Божого Семена, котрий розмірковує над проблемами буття і людини у світі: «Творець наш <...> весь у русі, у безначальному процесі творення, народження і вмирання, він — як дерево нескорте: одні гілки на ньому всихають, а інші наростають. <...> Життя <...> — це і є він, це те, що рухає світ і дає йому не смертність. <...> він дух животворний. Все, що супроти власної природи іде, йому не служить,

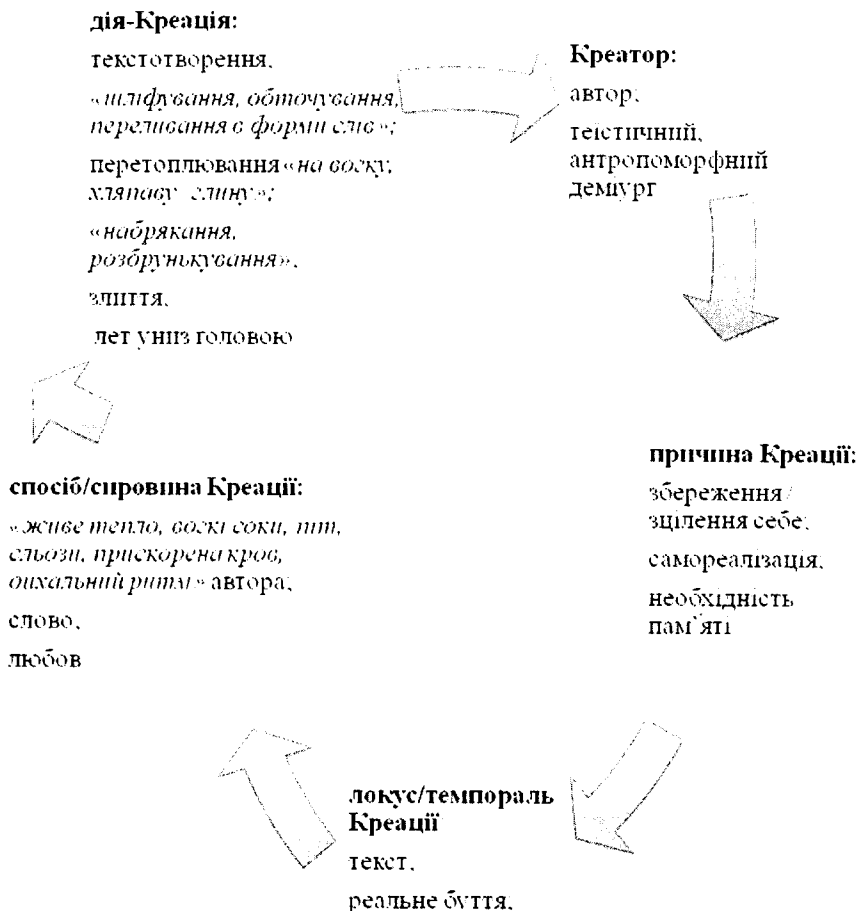


Схема 2.1.15. Текстовий алгоритм мегаміфосценарію початку у творах Оксани Забужко

а поріддям диявольським суть, все, що з нею в ладі буває, — все те Боже воістину» [Шевчук 2013:227–228].

Індивідуально-авторським варіантом космотворення в тексті роману є випікання хліба з лободи (чи це «наказ янгола, що з неба спустався», чи бісівське діяння — залишилося загадкою для ченців монастиря). Випечений старцем Прохором хліб мав здатність відтворювати райські картини («Незвідь-чому, коли їв Єремія той хліб, провидівся йому теплий, росяний ранок, залитий сонцем»), наповнені любов'ю («Єремія стояв на ланку і їв хліб — у ту незабутню мить він раптом

полюбив небо, сонце, лиснючу річку і маленького згорбленого чоловічка, оточеного, наче хмарою, птахами»). Божественне походження хліба підтверджується біблійною алюзією про п'ять хлібин, які щодня міг випікати Прохор. — «Таку силу дав мені Господь». (Пізніше чудодійні здібності монаха примножуються: у часи голодомору він став випікати десять, потім п'ятнадцять хлібів і продавати їх людям, рятуючи таким чином від голодної смерті.) Сам же процес випікання хліба зводиться до ритуалу, в якому прочитується згорнений сценарій світотворення (і — як його варіант — речотворення): «Я розтирав лободу руками <...>. А потім залив водою і замісив, як тісто. Оросив те тісто власним потом, і воно почало сходити. Зійшло за півгодини, і ще за півгодини випік я хліб...» [Шевчук 2013:52, 53, 54]). Варіантом міфосценарію світотворення є борошноробство: чернець Федір «не припиняв своєї безперервної роботи: крутив і крутив <жорна — Ю. В.>, а з-під каміння виточувалося біле борошно». Космогонічна природа його ритуального дійства підтверджується синергійним образом борошна—снігу—затишку: «Я дивився на те борошно, надворі вив вітер, бо була тоді негода, і мені раптом стало затишно біля цього страждальця» [Шевчук 2013:220].

Джерелом світотворення, невинного життя є, усвідомлює літописець Семен, любов: «Світ гине в пристрастях та болячках, але саме в ньому ростуть теплі квіти любові, через що він знову і знову живе. Він і буде жити, поки виростатиме в ньому ця квітка <...>» Образом, що творить світ любові, стає атрибут теїстичного верху «золота посудина», в якій «сльози, пролиті від серця у молитві до Бога, ті, котрі втер ти рукою, чи хусткою, чи одежею, і ті, які на землю впали із очей». На відміну від сліз, які Теофіл збирав у горщик, а ті, стікаючи по посудині, висихали, ці сльози — нетлінні. Саме вони мають чудотворні властивості: «З пролитих щиро запахующий цвіт проросте» [Шевчук 2013:119, 120].

У романі «Око прірви» міфосценарій початку варіюється такими ідіостильовими дублікатами: творення «вічної краси» — іконопис, — яке сприймається як наповнення світу світлом: сходження світу теїстичного верху на землю як утвердження присутності всюдисущого «Божого живого світу»: «<...> коли малював, відчував, що світло сочиться із моїх очей та пучок пальців і що жива вода, якою весь був налитий сам, переливається у кольори, узори, лінії <...>» [Шевчук 2013:244] Просвітлений стан доторку до вічності продовжується уві сні іконописця: «<...> сні мої не розривалися, не розкидалися, як скалки розбитої склянки, а втворювали подобу світу явного з його красою, з його світлом — сні вели у сокровенні площини <...>. І тоді мені відкривалося сокровенне: є краса

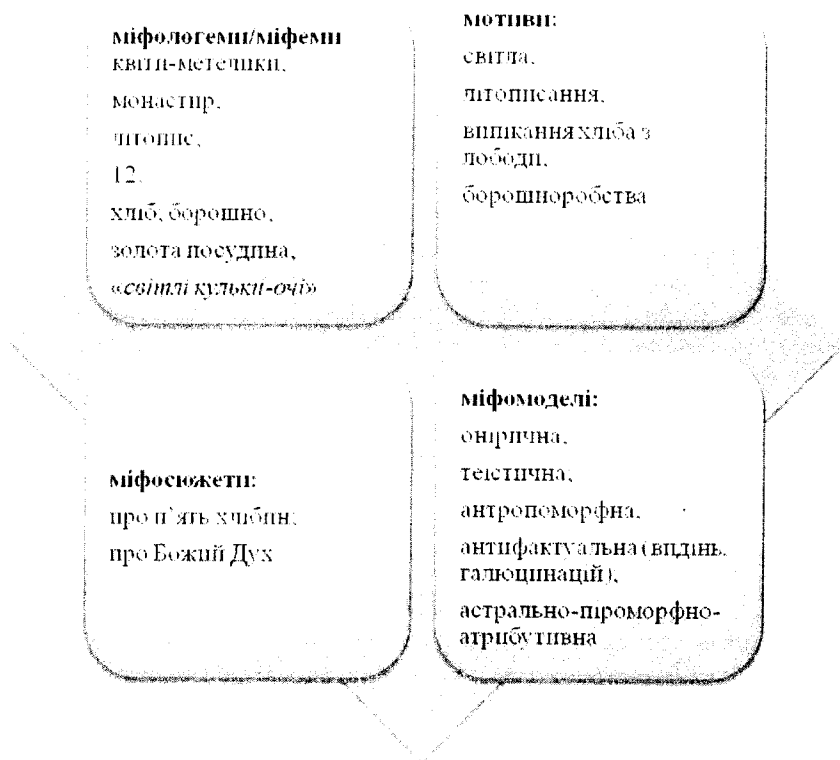


Схема 2.1.16. Семіотична модель мегаміфосценарію початку
 в романах Валерія Шевчука

у дереві, але є і в тіні від нього; є краса у траві, але є і в просторі між стебел; у речах і в повітрі, що його речі обмежують; є, відповідно, краса у літерах і в просвітах між ними, у лініях між рядками, у в'язі заголовків і світлого простору в них» [Шевчук 2013:244]. Мотиви світла, просвітлення через образ-метаморфозу «світлі кульки-очі» реалізують антропоморфний міф: народження життя в людині: «Світляна кулька роздвоїлася й попливла до широко розплющених очей диякона Созонта, а коли обидва світляні кульця впливли у мертві очі, то відразу ж засвітили й підпалили закоцюбле тіло теплом; в грудях у диякона Созонта здригнулося і зарухалося серце, і погнало воно охололими жилами кров, яка поступово розмерзлася, бо поставав над світом, граючи кривавими



Схема 2.1.17. Текстовий алгоритм мегаміфосценарію початку
у творах Валерія Шевчука

барвами, ранок» [Шевчук 2013:265] Живильна, животворна функція Божого світла-духа виявляється в певному хронотопі: в «ранковій» темпоралі: «<...> початок дня завжди наповнює творчою силою, тоді світ інакше, стає ніби зачарований, скісне проміння перетворює в коштовне каміння, в золото і срібло густо насипане росся, воно чудово виблискує граючи. <...> вранці Бог розмовляє із землею. Бог спить кожну рослину й кожну істоту і вводить у них животворящий дух» [Шевчук 2013:266–267] (схема 2.1.16; схема 2.1.17).

Мар'яна Шаповал у передмові до видання антології сучасної української драматургії «Страйк ілюзій» зауважує, що сьогодні є попит на «п'єси, у яких знову актуалізовані немітні способи моделювання

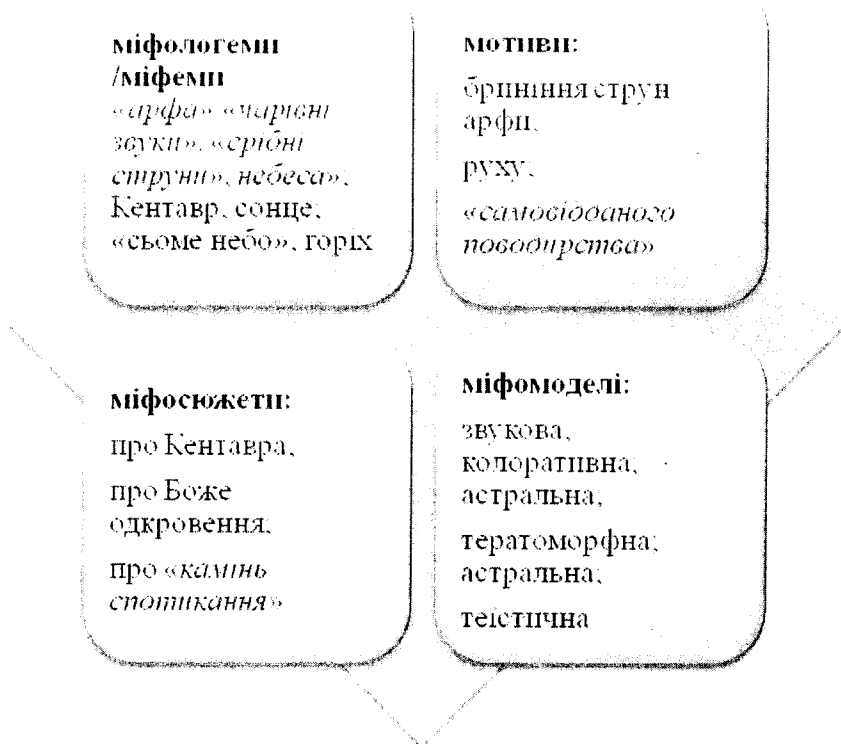


Схема 2.1.18. Семіотична модель мегаміфосценарію початку в драматургії Лариси Паріс

дійсності». Художня реальність підпорядковує собі не лише глядача, а й автора — «автор розчиняється аж до атомарного рівня, або навпаки — завмирає, ніби комашка у краплі бурштину <...>». Дослідниця підмічає мажорну, «поетичну, оптимістично-сонячну настроєву домінанту» запропонованих в антології творів [Шаповал 2004:9].

Міфосценарій початку розгортається в п'єсі *Лариси Паріс* «Я. Сіріус. Кентавр» як зародження життя через звуковий, колоративний та астральний коди, що дешифрують сугестійні образи: звуки — через кольори, кольори — через звуки. Домінантним образом-міфологемою, що зникає всі ці коди, є «арфа», а реалізується в тексті синекдохічними образами «чарівних звуків» і «срібних струн»

і метонімічно-символічним образом «небес» (див. пісню про сім небес-струн). Арфа передає колір сліпому А звуками («*Її струни забринять, вона мені покаже, моя арфа*»). Друга частина «Кентавр» закінчується розігруванням змодельованого міфосценарію початку — народження сонця з музики, а власне «Кентавр» розглядається як конструктивна модель руху: ноги сліпого А й очі безногого Б — «самовіддане поводирство». Міфологема астральної міфомоделі «сонце» (і її абстрактно-символічний ізоморф «світло») є включеною в процес космотворення, під час якого фоново-культурологічне тло приймає обриси біблійної комплементарної парадигми через біблійні ремінісценції на кшталт «*І тоді він побачив світло і сказав, що це добре*» та міфологеми «сьоме небо», яка експлікує міфосценарій віднайденого Раю. Ще одним образом-маркером міфосценарію початку є міфологема горіха: «*мішок із горіхами*», об який на дорозі спіткнувся сліпий А, стає «*каменем спотикання*», що заводить смерті [Паріс 2004:250–278] (схема 2.1.18).

2.1.2. Поліваріантний мегаміфосценарій кінця

Міфосценарій кінця відсилає нас до міфів про космічні катаклізми, спричинені потопом, землетрусами, пожежами, лавинами, епідеміями тощо. Усі ці міфи символізують повернення до хаосу й космогонію. В «Аспектах міфу» Мірча Еліаде зауважує, що «кінець світу, як в минулому, так і в майбутньому, являє собою гігантську й надзвичайно драматично насичену проекцію на мікроскопічному рівні ритуальної системи свята Нового року», оскільки свято відновлення символічно актуалізує космогонію, тобто творчу діяльність богів, а не знищення старого світу [Еліаде 2001]. Ці міфосценарії пов'язані із міфологемою Втраченого Раю, яка найчастіше підсилюється катастрофічними мотивами, що ведуть до хаосу, зникнення, руйнації. Так, за словами Єжи Спеїна, народжується «візія втраченого раю <...> з почуття загрози, прагнення подолати катаклізм, що наближається» [Speina 2000:27]. Досліджуючи релігійні вірування гетів (описані Геродотом), і зокрема ті, що стосуються бога Залмоксиса, Мірча Еліаде зауважує, що Залмоксис знаменує собою епоху есхатологічного культу, пов'язаного з ритуально-міфологічним сценарієм смерті (окультациї) та «повернення на землю» (епіфанія) [Еліаде].

Міфосценарій кінця просторово пов'язаний із північчю як психологічним асоціативом холоду, одвічним локусом перебування/помешкання «нелюдів», мерців, лихих сил. За «язичницькою біблією стародавніх ісландців, “Еддою”, — саме з півночі попливе корабель мерців,

знаменуючи вторгнення хаосу й смерті... Отже, мандрівка на північ — це мандрівка у потойбіччя» [Новикова 2005:89].

Жан Бодріяр у главі «Фатальне, або ж обернена невідворотність» книги «Фатальні стратегії» розмірковує над кінцем світу в категоріях структуральної лінгвістики Клода Леві-Стросса, семіотизуючи леві-строссівські позначник і значеник. Поеднання останніх стане, на думку філософа, передвісником кінця світу, адже «все стане смыслом та реальністю <...> всі звабні пов'язаності поступляться місцем раціональним зв'язкам» [Бодріяр 2011:152].

Ярослав Поліщук, досліджуючи «топографіку міста» Сергія Жадана, виокремлює два різновиди асоціацій, які вимальовують есхатологічні картини «мертвого індастріела»: ті, що «підпорядковуються стійкому топосові катастрофи, аварії, загибелі, <й ті, що — Ю. В.> запозичені з мілітарної сфери <...>» [Поліщук 2008:159]. «Апокаліптична візія» індустріальної дійсності, зауважує Ярослав Поліщук, сприймається Сергієм Жаданом як «даність, усередині якої хоч-не-хоч <автор — Ю. В.> перебуває сам» [Поліщук 2008:160], і пояснює це інтенцією постколоніальної культурної ситуації творити «власні, оригінальні конструкти там, де раніше послуговувалися накинутими схемами» [Поліщук 2008:160].

Одним із наскрізних мотивів «народної есхатології» є мотив «анти-материнства», що виник у системі дослідження проблеми влади: анти-материнство розглядається як відторгнення системи влади, а самі есхатологічні тексти — як програма і одночасно стимул дезінтеграції. Так, аналізуючи корпус усних есхатологічних текстів, як-от пророцтва та видіння, Тетяна Щепанська серед знаків кінця світу (які виступають сигналом активізації есхатологічного сценарію «дезінтеграції влади») називає події демографічного ланцюга, тобто кризові явища в демографічній сфері: вимирання, знищення населення, запустіння сіл, погіршення здоров'я населення, розповсюдження раніше не відомих хвороб, катаклізми й катастрофи (війни, голод, падіння гігантського метеорита тощо), жіночі гріхи (серед знаків настання влади темряви — руйнування моральних норм, пов'язаних із репродуктивною поведінкою), руйнування родинних зв'язків, злочини проти матері тощо. Усі ці знаки в народній свідомості, як свідчить дослідження Т. Щепанської, пов'язуються з владою, яка вважається винуватцем і організатором кризи. Тобто, резюмує автор розвідки, «есхатологічна міфологема містить у собі програму відторгнення влади» [Щепанская 2002].

У збірці оповідань і віршів «Месопотамія» *Сергія Жадана* есхатологічний сценарій вибудовується точково: за допомогою

образів-ізоморфів міфологеми «хаос» — «смерть», «тінь», «приреченість»: «Ніхто з нас не знає, <...> як близько знаходиться його смерть. Ніхто з нас уявити не може, як далеко на її територію ми заходимо. <...> Смерть, говорив він, ніколи не ступає нам назустріч, вона має час і можливість вичікувати, вона стоїть посеред свіжої смарагдової трави, невидима та неминуча, й спостерігає, як легковажно та необачно ми забігаємо в її тінь. Іноді нам вдається з цієї тіні вискочити. Хоча в більшості випадків від нас тут мало що залежить. Ми беззахисні перед нею, нас паралізують страх і приреченість. І мало хто цю приреченість здає собі перемогти» [Жадан 2014:44–45]. Ключовими колоративами сценарію кінця є «темрява», «нітьма» [Жадан 2014:30, 34], часопросторами — маргінальні явища природи, як-от «холодний липкий туман», що «підіймався вгору, у травневі небеса, оголюючи предмети, роблячи темноту ще більш порожньою» [Жадан 2014:25, 47]. Туман у текстах «Месопотамії» виступає креатором пустки, порожнечі як чистого «ніщо»: «так, мовби порожнеча зливалася з порожнечею і з порожнечі промовляла порожнеча. <...> І сподіватися тут, у цій частині світу, серед цієї темряви й порожнечі, теж немає на кого. Розумів, що оманлива доля закинула його так далеко, що далі вже нічого немає — світ обривається й закінчується, і починається лише його відсутність» [Жадан 2014:297]. В «Anarchy in the UKR» темрява набуває контурів та ознак ірреальної істоти в світі галюцинацій (підрозділ книги так і називається: «Духи приходять на мій гашиш»): «Одного разу, вночі, під травою, я сидів на березі моря і розглядав хвили, я намагався їх побачити, але бачив лише темряву, яка рухалася зовсім поруч зі мною, і яка могла щомиті необережно зачепити мене, звалити своїм хвостом, або затягти щупальцями до свого темного нутра, мені завжди видавалось, що коли ти нічого не бачиш у темряві, це ще зовсім не значить, що у цій темряві ніхто не бачить тебе, оскільки вона — темрява — це щось, що знаходиться поза тобою, ти завжди випадаєш із неї, натомість той, хто лишається в ній, завжди має зручну позицію для розглядання тебе, адже темрява — вона лише з твого боку темрява, з його боку це вже щось інше, щось, чого ти не можеш побачити, а отже, і зрозуміти. І тепер, коли я сидів біля загаслого вогню, що остигав, і холонув, і втрачав своє тепло, ніби велика піца, я думав, хто саме міг ходити цілу ніч навколо нас, у мене такі речі, можливо, притупились, а ось Білий дунув і щось таке за цими соснами побачив, цікаво, хто це міг бути?<...> На відміну від мене, вони знали все, вони бачили мене і моїх друзів, вони відчували нас, ми світилися їм у їхній темряві, не належачи їй, не западаючи в неї, світилися усією своєю кров'ю, яка стояла в нас, як ртуть

у термометрах, за нею вони нас і відчували, на її рожеве світло вони виходили з-поза теплих стовбурів і зупинялись на віддалі, протягуючи до нас руки, намагаючись у нас щось відібрати, намагаючись нам щось залишити. Спробуй, раптом ти зможеш навчитися розрізняти їх за тінями, за запахами, за тишею навколо тебе, яку вони наповнюють собою, якої їм цілком достатньо, аби знаходитись весь час поруч, лишатись непоміченими і невпізнаними, раптом ти навчишся вирізняти їхнє дихання, яке — ось зараз, слухай — схоже на дихання дерев, на дихання сосен, таке саме спокійне й розмірене, хіба що трішки тепліше, це від їхнього голосу, від того, що вони тобі щось говорять, щось дуже важливе, щось таке, що ти можеш почути лише вві сні, або лише на записах, які ти слухаєш, лише посеред чорної ранкової тиші, оскільки те, що вони говорять, це і є тиша, в'язка цілковита тиша, наповнена зсередини їхніми голосами» [Жадан 2011:51–53]. Так, ізоморф потойбіччя темрява стає хтонічним тератоморфним образом анімо-анімаційного міфосвіту, зімкненого з міфосном та індивідуально-авторським хроно-топом джазу.

У прозових творах письменника міфосценарій кінця репрезентується образами-першоелементами буття, що семантично ототожнюються з пеклом, зокрема вогнем, патогенна функція якого підкреслюється оксюморонним контекстом: «*потойбічний подих вогню*», який герой «Месопотамії» відчув у «*холодному серці Америки*» [Жадан 2014:309]. «Вогонь» набуває найрізноманітніших образних форм: наприклад, внутрішнього ворога — слабкодухості: «*Нас убиває слабкість, яку ми тримаємо в собі, позбутись якої нам так шкода. Вона вижирає нас ізсередини, наче вірус, вона не дає нам приймати правильні рішення, триматись за близьких нам людей, вона робить нас приреченими, хоча насправді ми такими не є*» [Жадан 2014:196–197].

Сергій Жадан у збірці оповідань «Біг Мак» відкриває читачеві особливу есхатологічну картину — постколоніальну реальність, марковану законсервованим простором, порожнечею, переоцінкою пріоритетів, зміною цінностей і прив'язаністю до минулого, яка гальмує самостійний розвиток суспільства. У реальності, де є «*такі-сякі громадянські права, купа виродків, котрі хочуть нами опікуватися, маса ублюдків у пресі й на телебаченні, продажні вибори, смердючі політичні рухи, якщо ти не цікавишся шоу-бізнесом і макроекономікою, тебе просто вважають за симулянта і дезертира, який становить пряму і безпосередню загрозу суспільству, так що найкращий і найдешевший спосіб вирішити всі твої проблеми — це запхати тебе в яку-небудь контору або дати тобі в кредит який-небудь на фіг тобі*

не потрібний будинок із великою клумбою, за який ти будеш півжиття повертати кредити, щоби в голову не лізла різна хуйня, богослови добре розуміють такі штуки, мабуть, тому так гірко й заливаються демпінговим пивом і місцевого розливу текілою, усвідомлюють, що насправді вибирати їм майже немає з чого — або лишатися все своє доросле життя богословом, або піти хибним шляхом таких ось чуваків, як Берні, та до кінця днів своїх тягатися від супермаркету до супермаркету в пошуках дешевого бухла й богословської правди», де «буржуї кидають, мов наживку, пару-трійку пільг і послаблень зі свого столу таким от чувакам, що приїзять на їхні прибацані фестивалі, кидають, ніби виправдовуючи в чіїхось очах весь цей безконтроль, який називається громадянським суспільством, і тільки не треба говорити щось про державні субсидії й неоподаткування, все це великий ідеологічний болт, запропонований тіньовими інженерами нашої цивілізації, і треба бути останнім недоумком, аби сприймати все це на віру і намагатися грати за їхніми правилами, мене на такі штуки не розведеш» [Жадан 2011с:63, 74], руйнація цінностей, суцільна деградація спричиняють загибель цивілізації, в якій вже «мистецтва немає, <є лише — Ю. В.> сум і покора <...> розбиті ілюзії, суворий життєвий досвід <...> вони, ці продюсери й телемагнати, перетворили нашу, не таку вже й погану цивілізацію на купу ідеологічного гівна й маскультової бутафорії <...>, на великі тіньові американські гірки <...>» [Жадан 2011с:80, 81, 83]. У «Депеш Мод» картина апокаліпсису схожа: «напіврозвалений стадіон, в останні роки він зовсім розмок і осунувся, крізь бетонні плити починає битись трава, особливо після дощів, трибуни засрані голубами, на полі теж гівно, особливо коли там грають наші, розвалена країна, розвалений фізкультурний рух <...>» [Жадан 2011с:8], «гастроном темний і порожній, як і більшість гастрономів у країні в цей тривожний час, розвалили країну, суки <...>» [Жадан 2011с:11], «зариганий вокзал города руської слави Белгорода» [Жадан 2011с:48], «занюхана електричка» [Жадан 2011с:49], «заводська територія, <що — Ю. В.> лежала в гівні та руїні» [Жадан 2011с:84]. Та відчуття кінця найбільше акумулюється в образі воріт гаража, «оббитих залізом і міддю, справжньої брами пекла, за такими ворітьми потрібно ховати драконів, або атомні бомбардувальники, щось апокаліптичне, одне слово» [Жадан 2011с:142]. Домінантою ж запустіння виступають постапокаліптичні вокзали з «Біг Маку», які «серед ночі нагадують міста після евакуації» своєю «атмосферою пустки, порожнечі». Вокзали, що «гріють нас, мов печі, й годують, як пекарні», «роз'єднують і відокремлюють», «перебирають на себе функції якогось такого чистилища». («Чистилище» з'являється

також в «Anarchy in the UKR» при описі парку дитинства, в якому панував «відтяжний і ненав'язливий» настрій, як «в чистилищі, коли вже поміняти щось пізно і тільки й лишається, що чекати на рішення присяжних, гойдаючись при цьому на важких дерев'яних гойдалках» [Жадан 2011a:75].) «Потойбіччя» виступає основним маркером есхатологічного хронотопу вокзалів («де час завмирає, а простір спресовується»): «пси лягають на сходах і сторожко засинають, охороняючи потойбічні вокзальні брами», «заворожувала та дивна чорна пройма, яка відкривається тобі на початку шляху, злам, за яким можна піймати неймовірне потойбічне дихання протягів та миттєве засліплення ліхтарним світлом, внутрішні кімнати реальності, що відкриваються лише подорожнім, пасажирам, які випадають із звичних обставин, зависаючи серед життя, як метелики, на яких вже давно розпочато полювання» [Жадан 2011c:284, 287, 294, 290, 70, 292, 288]. Колоративними складовими «потойбіччя» вокзалів є «морок», «чорнила темряви», «чорна пройма», «чорнота* і ніч»; першобуттєвими — вогонь, земля, повітря й вода, що, поєднуючись, занурюють подорожніх у «чорні води транзитності»; архітектурно-атрибутивні — це «типові радянські будівлі, з сірими фасадами та холодними камерами схову, лише на перший погляд нічим не відрізняються одна від одної. Кожна з них має безліч пасток і таємних кімнат із завжди зачиненими дверима <...>», «пастка з багатьма дверима», «підземні <...> нелюдські переходи». «Потойбіччя» вокзалів підсилюється переживанням маргінальних станів-відчуттів: «примхливого транзитного стану, котрий прискорює серцебиття», «смак <...> солодкого занепаду, смерті» і снів, а також вниз-скеровану вертикаллю: «тиша важко осідає», «потоки коштовного пилу падали б крізь високі вокзальні вікна». Рух в есхатологічному хронотопі вокзалів ніби «виправдовує всю марноту цього життя, всю неупорядкованість майбутнього й необов'язковість пам'яті» [Жадан 2011c:294, 290, 284, 292, 287, 285, 291]. В «Anarchy in the UKR» таким маркером постапокаліптичного часопростору вокзалу є позацивілізаційне розташування автовокзалу та закритість як ознака відсутності «культурного життя» в «психоделічних місцях з героїчною історією, із кумарним сьогоденням»: «<...> капіталізм оминув своєю вгодованою тушею ці суворі хліборобські місця, які вже тут чупа-чупси — вокзал не працював, на дверях

* Дорота Корвін-Пйотровська подібний колоратив-локус описує на прикладі «Акерманських степів» Адама Міцкевича: дослідниця тлумачить «зеленяву» як ознаку, що «стала ніби визначенням місця, цілковито позбавленого меж» [Корвін-Пйотровська 2009:108].

висів замок і сподіватись просто не було на що» [Жадан 2011a:48–49, 18–19]. Усвідомлена, навмисна загерметизованість відцентровується від єдиного в містечку автовокзалу, що не функціонує, в якому люди ховаються від світу «за зачиненими дверима і наглухо забитими вікнами» [Жадан 2011a:20], і сконцентровується на залізничних вокзалах «північного Донбасу, на яких збирався весь місцевий непотріб <...>». Ще один вокзал — вокзал минувшини — схожий на «стигле, розламане яблуко, наповнене соком, сонцем і осами <...>», бо коли надтріснутий, надломлений «свій» простір заповнюється «чужинцями» — пасажирями з потягів, «ти шкірою відчував, як зрушується простір і розламується час, як у ньому з'являються тонкі-тонкі, ледь відчутні і майже нікому не помітні тріщинки, в які відразу ж забивалась уся трава наших перонів, увесь покалічений подорожник, забивався і вже лишався там назавжди, як позначка, за якою ти зможеш потім відновити у своїй пам'яті і цей день, і це літо, і цей густо-червоний лак на пальцях ніг, який ти встиг помітити». Повертатися до застиглого в пам'яті вокзалу, як і до всіх тих місць із минулого, на думку головного героя «Anarchy in the UKR», те саме, що «повертатись до крематорію, в якому тебе одного разу вже спалили». Патогенність місць—із—минулого підсилюється також антропоморфним мотивом хворобливості споруд донецького Гуляйполя — «столиці анархо-комунізму, території унікальних соціально-політичних експериментів»: «Вигляд у вокзала був такий, ніби його розбив параліч» [Жадан 2011a:28, 29–30, 36, 38, 37]. Іван Андрусак у «Досвіді штилю» результатом жаданівського нанизування в «Anarchy...» «іноді кумедних, іноді трагічних, а подекуди взагалі абсурдних спогадів, візій та рефлексій» вбачає витворення певного міфу: «Міфу про час, коли все нібито було анархічно весело, абсурдно цікаво, банально екстравагантнo, елементарно просто, страшно красиво, дивовижно ніяк. Міт (знову!) про творення світу з різноманітного лайна, яке лише потрапляє під руку, — але все одно про творення світу» [Андрусак 2006:18].

Тамара Гундорова в розвідці «Ворошиловград і порожнеча» зауважує, що «Ворошиловград — це топос, чи місцепростір, у якому живе посттоталітарна людина, викорінена зі свого ґрунту і зависла у повітрі. Його важко назвати ґрунтом чи містом, фактично це «територія» [Гундорова] — темна діра, в яку витягується минуле, але в якій також народжується майбутнє: «ми повільно повзли ґрунтовими дорогами, петляючи в зелених полях і намагаючись углядити на обрії газові вишки.... ми ніби рухались територією, позбавленою перспективи, вона просто тривала, не маючи жодних координат» [Жадан 2012:120–121].

Літературознавець Александер Кратохвіль минуле у «Ворошиловграді» тлумачить як «паралельний часопросторовий вимір» [Кратохвіль 2010:33]. Власне слобожанський хронотоп дослідник, услід за Юрієм Лотманом, називає семіосферою, «за рамками якої розпочинається інший семіотичний простір, у якому комунікація ускладнюється <...>» [Кратохвіль 2010:33], а також «місцем рефлексії та дистанціювання закриття»: провалювання в часову порожнечу. Автор розвідки «Назад до нової батьківщини» вбачає в цьому хронотопі «геопоетичний транскультурний простір, який далекий від замилювання батьківщиною» [Кратохвіль 2010:34].

Із перших сторінок роману «Ворошиловград» ретроспектується культурний простір Радянського Союзу. Так, предмети у квартирі господаря, застарілі й неактуальні, є тим мостом, що поєднує тоталітарну й посттоталітарну реальності: *«Кухня, коридори і навіть ванна цього напівзруйнованого помешкання були забиті довоєнними меблями, потріпаними книгами та стосами журналу «Огонёк». На столах, стільцях і просто на підлозі було звалено посуд та кольорове дрантя, до якого Федір Михайлович ставився ніжно і викидати не дозволяв»* [Жадан 2012b:7]. Велика увага зосереджується на деталях, матеріальних знаках епохи, які залишилися з часу існування Радянського Союзу: порцелянові фігурки, меблі, велосипеди «Україна», автобусні зупинки, недобудовані залізниці, телефонні контори, зруйновані санаторії та предмети одягу: *«Травмований [...] витяг звідкись із-під крісел свій потяганий дипломат, з якими у вісімдесятих ходили піонери, інженери й воєнруки»* [Жадан 2012b:116]. Сергій Жадан сприймає цю прив'язаність із певною іронією й навіть скепсисом [див.: Жадан 2012b:7–8]. Так, автор постійно використовує лексику на кшталт *«запилені, фальшиві, піратські»* скарби, надаючи їм дешевого та архаїчного забарвлення. Також час від часу бачимо роздратованість і нерозуміння цієї нерозлучності з минулим: *«Ти думаєш, мені подобається трупи за собою розкидати? <...> Сидите в своєму минулому, хапаєтесь за нього, і не витягнеш вас звідти»* [Жадан 2012b:302]. Тема смерті, застою з'являється також в описі одягу, шаф. Письменник порівнює їх із акваріумами, де *«запах праних сорочок дивним чином перебивався запахом магазинних полиць, ніби запах життя перебивався запахом смерті»* [Жадан 2012b:290–291]. Цікаво, що автор неодноразово використовує метафору акваріуму, води для того, аби розкрити поняття застою після розпаду СРСР: *«Минувши пару кварталів, зайшов до телефонної контори. В середині було вогко й розбовтано, мов в акваріумі»*. А відсутність води — це щось на кшталт знаку порожнечі: *«Я вже десять хвилин сидів на цегляному*

бортику висохлого басейну, на дні якого також росла трава. Вона тут, здавалось, росла усюди» [Жадан 2012b:71]. А контрастно описаний ресторан «Україна» можна навіть вважати метафорою держави в часи перших років її незалежності: комбінуються дорогий вишуканий одяг із спортивними костюмами, бандити, спортсмени — з інтелігенцією тощо. І, врешті-решт, емоційна хвиля, яка поглинула суспільство в непевний час: «відчуття якогось провалля, яке починається десь поруч, звідки дмуть гарячі нестерпні протяги, що забивають дух і розширюють зіниці, підшкірне відчуття тих невидимих жил, якими перетікає кров цього світу» [Жадан 2012b:82].

Після розпаду Радянського Союзу відбувся тотальний занепад різних галузей виробництва, вже не контрольованих і не фінансованих державою: «Я хочу відновити авіаційні перевезення в цьому місті, де всі виявились слабаками й засранцями і дозволили нагинати себе різним мудакам. Можна сказати, це справа всього мого життя» [Жадан 2012b:142]. Крім того, при зображенні транспорту (наприклад, «Ікаруса») автор метафорично трактує кожну його деталь: «Цей запах ні з чим не сплутаєш, так пахнуть трупи після воскресіння. Стояв він із вимкненим двигуном і темними вікнами, так що зовсім не видно було, що там у нього всередині, хоча там, безперечно, щось було, я чув приглушені голоси й насторожене дихання, тож різко підвівся й спробував зазирнути до салону.... огледів автобусні сутінки й невпевнено помахав рукою, вітаючись із пасажирями цього мертвотного транспорту» [Жадан 2012b:110–111]. Цікаво, що масове виробництво цієї моделі машин зупинилося 1991 року. Цілком імовірно, що такий збіг дат не є випадковим. Складається враження, що автор ототожнює «мертвотний транспорт» із машиною (системою) Радянського Союзу: вона вже не працює, однак залишає «запах». Крім того, за допомогою художніх засобів («дихаючи пекельним жаром», «важкий і гарячий, ніби серпине повітря, ікарус») автор передає, як ця машина тисне на свідомість. У «Депеш Мод» машина міліцейського свавілля, наприклад, уподібнюється фашистським концентраційним таборам: «сіра будівля» «ровд» для головного героя «начинена газовими камерами» [Жадан 2011d:185], а сама система тератоморфізується й уявляється страшним чудовиськом, що висмоктує життя, і протиставляється «каналізаційним люкам життя» [Жадан 2011d:127].

Такою мертвотністю просякнута всі контексти й «Ворошиловграда», пов'язані з дорогою: «ми ніби рухались територією, позбавленою перспективи, вона просто тривала, не маючи жодних координат, лише трава й кукурудза, пил і газ...» [Жадан 2012 b:120–121], «Асфальт

був украй розбитий...» [Жадан 2012b:164], «Дорога була розбита, мов хребет пса, що потрапив під фуру...» [Жадан 2012b:241]. Мотив дороги в нікуди найповніше виражається в образі-символі «потяга-привида» [Жадан 2012b:290–291], трансформованого у свідомості головного героя роману в образ долі та пам'яті: «ми рухаємось своїми маршрутами, потрапляючи в невідомі місця, проникаючи за лаптунки власного досвіду, і всі, кого нам довелося зустріти, лишаються в нашій пам'яті своїми голосами й своїми дотиками. Навіть якщо я ніколи не зійду з цього потяга, навіть якщо мені до скону доведеться лежати на цій полиці, в загубленій пастиці, ніхто не відбере в мене спогадів про побачене, що вже не так і погано» [Жадан 2012b:290–291].

Такими ж покинутими, недоглянутими виглядають і фермерські угіддя («Тривожна й безлюдна місцевість, наскрізь видавлена тракторними протекторами; чорна суха земля, низькі небеса, розгорнуті, мов карти військових дій; гаражі, поставлені, як церкви, головою на схід, чорними бійницями заграбованих вікон на захід; розбиті паралічем комбайни; рештки брудно-червоної, ніби яловичина, сільськогосподарської техніки — і жодної живої душі, жодного фермера, зовсім нікого...» [Жадан 2012b:267–268]), і недобудована залізниця [Жадан 2012b:256], й аеродром («Передмістя змінилося поодинокими будинками, далі починалися сільгоспугіддя, ставало все менше людей і все більше тварин. Корови паслись, прив'язані до землі міцними мотузками, мов дирижаблі. Дорога, що відходила від траси до аеродрому, зовсім заросла, тополі стояли сиротливо й покинуто. Залізна брама на в'їзді поржавіла, чорні металеві зірки висіли, як померлі планети. Проїшли повз гаражі, оминули будиночок адміністрації й опинились біля великого приміщення, подібного на ангар. Подвір'ям росла густа зелень, стіни будівель затягло виноградом, за будівлями виднілась порожня, ніби ранкове шосе, злітна смуга. В усьому відчувався занепад» [Жадан 2012b:136], «Залізна брама з чорними зорями виглядала сиротливо, пуста й занепад панували навколо, хоча під самою брамою чітко проступали свіжі сліди автівок. Павутина висла в повітрі, скріплюючи його. Було тихо й порожньо, повітря прогрівалось повільно, мов помешкання, в якому не живуть» [Жадан 2012b:350]), й «покалічена залізнична інфраструктура» [Жадан 2011b:189], і не закопані, не спалені, а відтягнені у відстійник «побиті машини»: «Це взагалі дивне видовище, де-небудь на них обов'язково запікається кров; покалічені, вони набувають якоїсь особливої різкості й спустошеності, чогось такого, що зовсім не пов'язується з дитинством, тому що там, в тих наших переїздах, і мови не могло бути, що хтось може взяти і розплющити нашу машину, чи взагалі будь-яку машину

на нашої трасі, хіба що її перед тим мають списати, а після того відтягнути на великий автомобільний цвинтар. Побиті машини взагалі дивно виглядають, я не говорю про людей, не хочу про них говорити, а ось машини, їх не закопують і не спалюють, їх просто відтягують у який-небудь відстійник і лишають там заростати молочаєм і диким часником, і вони лишаються там, переживши власну смерть; на що вони схожі? на щось гірке й недоречне, наприклад, на яблука, великі перестиглі яблука, які падають на твердий ґрунт і розвалюються навпіл, так що їх тепер ніхто і не підбере; або на банки з-під коли, котрі продають у вуличних фастфудах Берліна чи Будапешта, чи ще будь-якого міста світу, де хтось дбає про регулярне розповсюдження коли й повну переробку упаковочних матеріалів <...>» [Жадан 2011a:80–81]. Цікаво, що автор, зображуючи зруйновані, занедбані будівлі, часто зауважує, що на їхньому місці виростає трава, бур'яни. А коли оповідає про, наприклад, старий піонерський табір, зазначає, що там «на підвіконнях темніли горищики з висохлими квітами» [Жадан 2012 b:179]. Ізоморф хаосу, смерті — домінянти есхатологічного сценарію — з'являється в «Біг Маці» в образі моторошної пустки, що експлікується техногенним атрибутом — вимкненим комп'ютером: «І я сиджу перед вимкненим комп'ютером, дивлюся в його чорний безмір і відчуваю, як мені від усього цього погано <...>» [Жадан 2011b: 35].

Однак, незважаючи на «темні й порожні» [Жадан 2012b:357] атрибуту часу, який вже минув, відчувається ностальгія за минулим. Жадан описує свідомість постколоніального суспільства за допомогою не глобальних понять, а дрібниць. Наприклад, автор реконструює пам'ять, згадуючи про взуття п'ятнадцятирічної давнини, яке було не звичайним елементом одягу, а своєрідним символом, недоторканим об'єктом. Так письменник зауважує, що речі мали тоді іншу категорію цінності для людини, відмінну від сьогодення: «[...] запасні адідаси, в яких ганяв ще п'ятнадцять років тому. Команда дивилась на адідаси заворожено. Адже були це золоті бутси Травмованого! Зшиті ліскою в кількох місцях, без двох шипів на підсошві, непевного кольору, вони пахли польовою травою, яка в'їлася навечно в затерту до дір шкіру» [Жадан 2012b:116]. Зображено схему мислення радянського суспільства. Наприклад, письменник описує мрії дітей, які вирости в колоніальній державі: «Згадай, Германе, ми ж усі в дитинстві хотіли стати авіаторами, хотіли літати, дістатися неба! Нас же всіх називали на честь космонавтів, чувак!» [Жадан 2012b:141].

Із часом відбувається зміна у функціональній приналежності будівель: «Офіс знаходився поруч, у тихому затіненому провулку. [...]

Раніше, за мого дитинства, тут був книжковий магазин. Двері, важкі, оббиті залізом і пофарбовані в помаранчеве, лишилися із тих часів» [Жадан 2012b:63]. Так, можна вважати, що двері в цьому контексті — та зовнішня, поверхнева близькість із попередньою епохою, яка залишилася. Весь процес соціальних і політичних трансформацій видається героєві «Big Mapu» театральною виставою зі зміною декорацій: «безкінечні товарняки, кілометрові ешелони з вугіллям і нафтою, так, ніби за нашими спинами хтось кінцево збирав декорації і перевозив їх кудись на північ, лишаючи в теплих травневих сутінках металеві конструкції, голий каркас, донбаську пустоту» [Жадан 2011b:128]. В «Атласі автомобільних доріг України» наслідками апокаліптичних процесів стає «мертвий індастріел — і мертвий, і живий, і ненароджений»: «Великі промислові об'єкти помирають, мов динозаври, лишаючи по собі красу руїн і терпкий запах безробіття. Індастріел проходить сім кіл виробничого пекла і перетворюється на мертвий індастріел, коли старі цехи, ніби католицькі собори в туристичних центрах, перестають виконувати свою безпосередню функцію, відходячи в царину історії та шоу-бізнесу.

Мертвий індастріел потребує фіксації, його треба зберігати на плівках, знімати портативними відеокамерами, робити детальні описи й вносити до каталогів кожен розбитий корпус і засипану копальню, які трапляються тобі на шляху. За мертвим індастрієлом прочитуються біографії пролетаріату, нанесені трафаретом на стіни колишніх робітничих їдалень, варто лише зупинитись і продертись до цих стін, давлючи в придорожній траві використані шприци та вибілені собачі черепи» [Жадан 2011:148–149].

Ярослав Поліщук, досліджуючи «топографіку міста» Сергія Жадана, виокремлює два різновиди асоціацій, які вимальовують есхатологічні картини «мертвого індастріела»: ті, що «підпорядковуються стійкому топосові катастрофи, аварії, загибелі, <й ті, що> запозичені з мілітарної сфери <...>» [Поліщук 2008:159]. «Апокаліптична візія» індустріальної дійсності, зауважує Ярослав Поліщук, сприймається Сергієм Жаданом як «даність, усередині якої хоч-не-хоч <автор> перебуває сам», і пояснює це інтенцією постколоніальної культурної ситуації творити «власні, оригінальні конструкти там, де раніше послуговувалися накинутими схемами» [Поліщук 2008:160]. «Мертвий індастріел» розгортає сумний сценарій кінця, в якому дорога «на схід — через великі тибетські гори, через безчасся і занепад, крізь морок і туман Східної України», дорога «нізвідки і в нікуди, рух заради руху і протір заради простору <...>, за похоронною процесією, <яку не можна

обігнати, щоб подивитися» — що насправді починається там, де закінчується життя» стає ключовою міфологемою шляху, кінцевою точкою якого є «Піднебесний Єрусалим Переробної Промисловості». Міфологема шляху є смислоцентром есхатологічного сценарію, складовими якого виступають мотиви смерті, руйнації, апокаліптичні образи руїни, потойбіччя. «Безкінечна потойбічна евакуація» — це знерухомлення «мертвого пейзажу», відмирання «хворого промислового організму», з якого «вийняли мотори, ніби легені, позбавивши промислові об'єкти можливості дихати». Патогенність сценарію підсилюється есхатологічними картинами смерті: «розбиті паралічем шахти», «безробітні й безнадійні мешканці», «інваліди», «алкоголіки», «рани, порізи, переломи, ампутовані частини тіла», «розбита фура, з вивернутим догори нутром», «зарослі травою і засипані пилом містечка», зарослі деревами «коробки цехів і корпуси», «розвалені приміщення», «справжні квартали Сталінграда» тощо [Жадан 2011:153–166]. В «Anarchy in the UKR» та «Біг Маці» «дорога смерті» набуває рис хтонічного бездоріжжя та смертельно небезпечної дороги безнадії: «<...> він попрощався з нами без жалю і надії на повторну зустріч, ніби це не ми проїхали з ним щойно цю дорогу смерті, завдовжки сорок потойбічних кілометрів. Очевидно, його дорога була куди небезпечнішою за нашу» [Жадан 2011a:48].

У своїх прозових творах Сергій Жадан порушує заборонені в часи радянського панування питання, зокрема церкви та інтимного життя. Цікаво, що Жадан часом вживає ці поняття в одному контексті, таким чином десакаралізуючи релігію часів СРСР: «Рано-вранці вони зазвичай розводились про дотримання посту й начитували книги пророків, перериваючись час від часу на прогноз погоди, від чого проповіді їхні звучали цілісно й оптимістично» [Жадан 2012b:345]. Так, релігія у Жадана є чимось цілком буденним, що не вирізняється з-поміж життєвих реалій, на кшталт перегляду телебачення або прийому їжі, а йде поряд із ними. Як слушно зауважує Марія Котик-Чубінська, всі рівні тексту «Ворошиловграда» відображають «наскрізну амбівалентність», і навіть «смерть [яка «нагадує про себе на кожному кроці»] може супроводжувати сміх або секс» [Котик-Чубінська 2011:84–85, 88].

Міфосценарій кінця моделюється оксюморонним поєднанням мотивів руйнації, смерті, з одного боку, і — воскресіння, з іншого. Десакаралізація проявляється в дублюванні амбівалентних символічних образів Ісуса: гнилої рибини, бджіл, які виїдали цю рибу ізсередини, Ісуса, котрий сумно спостерігав за цим процесом: «<...> раптом бачу на підвіконні велику рибину, <...> квартира відчинена, і навколо рибини

літає кілька бджіл, ліниво кружляють, <...> сідають на риб'яче тіло, повзають по ньому, <...> риба зсередини просто вижрана цими хижакми, їх там цілий рій <...>, і є в цьому щось настільки моторошне, що ми всі дивимось і не можемо відвести від цієї чортової риби погляду — і я, і Вася, і Чапай, і Юрік, і навіть Ісус на його розп'ятті, котре вибивається з-під його сорочки і пильно-пильно дивиться на вижрану бджолами ромську рибину, і навіть відвернутись не може» [Жадан 2011d:95]. В оповіданні «Динамо Харків» іронічне перевертання верху й низу відбувається в мистецькому контексті, де навиворітність, оберненість сприймаються як «парадокси мислення»: «на панно художник мав зобразити алегоричні фігури, котрі з Божою поміччю мусили б пропагувати здоровий спосіб життя — без сексу та наркотиків. Але після сварки в кабінеті менеджерки художник вирішив тиснути на почуття розкаяння, тож зобразив серед тренажерів стилізовану під роботи старих італійців сцену розп'яття. Ісус на панно був схожий на гімнаста, що крутиться на турніку. Марія з учнями нагадували членів журі, котрі стояли збоку і підраховували отримані спортсменом бали. В куточку, самотній і всіма забутий, у чомусь, подібному на інвалідний візок, сидів Юда, схожий на старого гімнаста, котрий свого часу перебрав із транками і не пройшов допінг-контролю. Небо над Голгоотою було підсвічене жовто-зелено-червоними растафаріанськими відблисками, що за задумом художника мало символізувати триєдність Божого начала» [Жадан 2014a:197–198]. Профанація сакрального верху (що уособлюється образами ангела, Ісуса) досягає свого апогею в хронотопі галюциногенного сну, видінь, марень: «Мені сниться мій янгол, вже мертвий, його перевозять кудись, аби спалити його мертве пережене тіло, його тягнуть чорною підлогою моргу, ніби мертву курку, кров і молоко змішалися в його пір'ї і тягнуться за ним кривавим слідом, його затягають до якоїсь великої кімнати, кладуть на металевий стіл і скидають з нього рештки одягу — скидають чорні бухгалтерські нарукавники, скидають сірий діловий костюм, скидають жовті італійські черевики, скидають чорні шкарпетки, сині труси, білу майку, хтось дістає врешті скальпель і робить розтин тіла, розрізає його від горла до живота і розглядає його скалічені й вимучені нутроці, вижертї зсередини мурахами, бджолами і павуками і заповнені натомість жирним пастеризованим молоком» [Жадан 2014a:188]. Патогенною семантикою охоплені всі деталі цього сну: абсурдне поєднання атрибутів реального буття й ірреальності, сакрального верху й хтонічного низу, мотивів смерті, розкладання, знищення тощо, та — «радість і спокій тримаються саме на великому логічному поєднанні тисячі

нікому не потрібних, аномальних шизофренічних штук, які, сполучившись у щось єдине, дають тобі, врешті-решт, повне уявлення про те, що таке щастя, що таке життя, і головне — що таке смерть» [Жадан 2014a:207].

До того ж автор з іронією сприймає ідеологію комуністичної партії: «Секс без контрацептивів малювався агітаторами як щось господу неугodne, щось таке, після чого тебе відлучають від церкви й забивають камінням на зборах партактиву. Загалом після подібних плакатів сексом не хотілося займатись узагалі — ніколи і ні з ким» [Жадан 2012b:165–166]. Ті теми, які були неприйнятними і непорушними за часів Радянського Союзу, як правило, розкриваються автором у своєрідному діалозі з колоніальною епохою: «Був травень, трималась тепла погода, подвір'я заростало травою. Іноді, вночі, з вулиці заходили насторожені пари й кохались на лавці, застеленій старими килимками» [Жадан 2012b:8]. Так старі килими, які були основним об'єктом інтер'єру в радянських будинках, перетворюються на місце зламу канонів і заборон. Деміфологізація радянської сакральної ідеології у «Депеш Мод» відбувається за допомогою механізму контекстуального уподібнення низу й верху, ототожнення ідеологічних протиставлень, іронічного нерозрізнення сакрального (комуніст Молотов) і профанного (наркоманка Маруся): «Маруся якимось чином опиняється на своєму балконі і вже сидить там, притулившись до Молотова, два нещасні обдובані створіння — Маруся в фірмових драних джинсах і футболці з роллінг стоунз і Молотов, член цк, старий гедоніст, любитель коктейлів — ближче до неба, хай усього лише на кілька метрів, але — ближче» [Жадан 2011d:143]. В «Anarchy in the UKR» під час зіткнення сакрального й профанного відбувається абсолютне перевертання верху і низу: священний комуністичний міф розбивається образним замісником-перевертнем чаші Граалю — «пам'ятником борцям за радянську владу у вигляді вази» [Жадан 2011a:25], що спонукає оповідача замислитися: «Так дивно — встановлюєш ти, скажімо, радянську владу, встановлюєш, керуєшся, можна сказати, найкращими побажаннями, гинеш у нерівній боротьбі з капіталом, і що — на твоїй могилі встановлюють недороблену вазу і називають тебе при цьому каменярем, дивна, позбавлена логіки доля переможців, всі ці невиправдані замовчування справжніх подій, викривлення і перекручування хроніки боротьби, коли з усього густого насиченого потоку історичних подій лишається тільки плутаний і рваний бойовий шлях робітничого полку, котрий невідомо ще на чьому боці воював, ну і ще ця ваза, під якою, очевидно, закопана полкова казна, золоті коронки і конфісковані керенки, старанно

надбані в походах і погромах триметровими гіпсовими бійцями — каменярами нового світу, масонами періоду раннього непу, котрі пройшли свій короткий, але важкий маршрут місцями чужої бойової слави, зуміли перемогти і навіть повернулись додому до своїх елеваторів, повернулись героями і переможцями, і єдине, що їм лишалось учинити в цій химерній ситуації — це поставити серед парку культури і відпочинку свій гіпсовий Грааль у сподіванні на кінцеву перемогу комуністичних ідей і добру пам'ять нащадків, які натомість заб'ють тебе камінням, завалявши всі твої пам'ятники, не вірячи в твоє минуле, не маючи свого» [Жадан 2011a:26].

Сергій Жадан зображує плинний час, котрий перетинає дві зовсім різні епохи колоніальної та постколоніальної* держави. Скажімо, у «Ворошиловграді» бачимо опис фотографій шістдесятих-сімдесятих років: безтурботне дитинство, кумедні сцени, дружну родину. Проте автор увесь час наголошує на недоліках: *«жахливі меблі радянських виховних закладів», «уніформа, подібна до тюремної»* [Жадан 2012b:332–333]. Хоча ці атрибути диктаторської системи і посідають важливе місце в тексті, але письменник зазначає, що для покоління, що виросло в час радянського диктату, цей період, однак, залишається ближчим і кращим за теперішній: *«від фото до фото ставали все більш подібними до себе теперішніх, дорослих і нещасних, таких, якими вони є тепер, у цьому житті, посеред цього часу»* [Жадан 2012b:332–333]. Більш того, життя у його повноті сприймається деякими героями твору тільки в ретроспективі: *«тіні з минулого, все моє життя, вся моя пам'ять»* [Жадан 2012b:335].

«Ворошиловград», «Депеш Мод», «Anarchy in the UKR», «Біг Мак» та інші прозові твори Жадана просякнута атмосферою занепаду. Автор постійно подає опис ніби законсервованих у минулому й перенесених до сучасності архітектурних споруд: аеродромів, санаторіїв, лікарень, бібліотек, фабрик, дитячих піонерських таборів; їхній інтер'єр не змінився, агітаційні плакати так само висіли на стінах, малюнки в радянському стилі прикрашали всі кімнати. Проте *«в усьому відчувався занепад»* [Жадан 2012b:137] і порожнеча: замість людей, які раніше працювали на аеродромі/фабриці, час від часу територіями снували звірі. І, можна сказати, радянська цивілізація відходила в минуле і заростала травою: *«Подвір'ям росла густа зелень, стіни будівель затягло*

* Український вимір постколоніальних студій (представлений, зокрема, дослідженнями Марка Павлишина, Григорія Сивоконя, Тамари Гундорової, Петра Іванишина, Наталії Шумило, Олени Юрчук) описав Олексій Сінченко [див. статтю: Сінченко 2014].

виноградом, за будівлями виднілась порожня, ніби ранкове шосе, злітна смуга» [Жадан 2012b:137]. Письменник досить категорично вибудовує метафоричний контекст довкола колоніального минулого: «Це вино з винограду, який росте прямо тут. Можна сказати, це все, що залишилось від радянської авіації» [Жадан 2012b:138]. Радянська дійсність уже в минулому, а незалежність країни ще не утвердилася, хоча офіційно й була проголошена: «Пропалена сонцем та висушена посухою машина, всуціль обплетена травою і павутиною, застигла посеред злітної смуги, мовби вагаючись — куди їй летіти, в якому напрямку, за яким маршрутом» [Жадан 2012b:360–361]. Так, кукурудзяник є ніби уособленням суспільства, яке ще не має вектору дії, не знає, куди йому варто рухатися. Однак хаос, безлад, що панували в часи розпаду «Великої Радянської Імперії» мав, так би мовити, меркантильне підґрунтя: суспільство нагадувало «з'їд мародерів», як описав його оповідач «Біг Маку»: всі, «назавжди покидаючи окуповану ними країну, в нашому конкретному випадку — Велику Радянську Імперію, хотіли взяти якомога більше на пам'ять про небіжчицю: якісь невеличкі сувеніри, фото і підсвічники, що стояли на каміні у вітальні, щось із шаф з одягом, якийсь непотріб, зовсім незначні й нікому вже не потрібні речі — посуд, прикраси, золото, діаманти, кольорові метали, вугілля, нафту, земельні ресурси; радісні усміхнені обличчя моїх сучасників, за часів мого дитинства вони були саме такими — радісними й усміхненими, і навіть спекулянти, зв'язані скотчем й облиті бензином, згорали у своїх кооперативних будках із посмішками і почуттям безмірного тривалого польоту крізь усі помаранчеві небеса, що розгорталися над нашою батьківщиною» [Жадан 2011b:114]. Розпад імперії, великої цивілізації, «безумної епохи» автор «Біг Маку» називає «занудним і безбарвним ступором нашого чмошного безчасся» [Жадан 2011b:118; див. також: 129].

Такий апокаліпсис панує і в головах молоді, що постала перед вибором, «куди йти по життю»: «Працювали в рекламній агенції, в газеті безкоштовних оголошень, в прес-секретаріаті Конгресу націоналістів і навіть у власній букмекерській конторі, котра накрилась на другий місяць свого існування» [Жадан 2012b]. Якщо у «Ворошиловграді» радянська стабільність залишилася позаду й люди зіткнулися з низкою проблем свободи вибору, то апокаліптична стабільність поєднується в «Депеш Мод» зі спробами, як сказав у післямові до роману «Весела безпритульність?» Павло Загребельний, «бодай виповзти за межі крейдяного кола того маразму, в якому було приречене народитися, а тоді й жити покоління нашого автора» [Жадан 2011d:228] — покоління дев'ятнадцятирічних, в яких «голова забита голими тьотками

з газетних обкладинок, рекламою та пропагандою», які постійно перебувають «в такому примарному стані, коли речі розсіюються, а за пахи навпаки — склеюються, і розібратися в цьому просто неможливо <...>», проживаючи «фантастичне життя» у «фантастичному місці»: «на порожньому харківському передмісті, зарослому травою і заліпленому рекламою» [Жадан 2011d:52, 44, 152], час від часу займаючись «первинним нарощуванням капіталу в умовах посттоталітарного суспільства», і почуваються при цьому «як ріка, що тече проти власної течії», а ті, «кому за 40 і хто вже встиг окопатись на зелених пагорбах цього життя», перетворилися з «нормальних веселих мешканців наших міст і сіл <...> на напівфабрикати для дяді сема» [Жадан 2011d:45, 179, 58]. Письменник змальовує колоритний «дружний колектив симулянтів», «гарну вічно голодну компанію» [Жадан 2011d:39, 43] «недоносків» і «наволочей»: це «єврей-антисеміт» Собака Павлов, який «час від часу тягне в бабусі з сервантів разну антикварну порцеляну і продає її на барахолці, на отримані гроші накуповує в аптечних кіосках навколо ринку таблеток <...> ідейно не працює <...>» [Жадан 2011d:39–40]; «два дауна — Вова і Володя, <що — Ю. В.> вчилися на історичному і, як більшість відмінників з історичного, співпрацювали з кзб <...>» [Жадан 2011d:40]; «донбаський інтелігент Какао» [Жадан 2011d:42]; Малий Чак Бері; «фашистський ублюдок» «преподобний Джонсон-і-Джонсон, сонце на затуманеному небосхилі нового американського проповідництва <...>, У ЯКОГО НА РУЦІ ЗОЛОТИЙ РОЛЕКС» [виділено автором: Жадан 2011d:27, 31]; «обковбашені придурки» — «Божественний оркестр преподобного Джонсона-і-Джонсона <...>, гарматне м'ясо на вирішальному етапі нерівної боротьби добра зі злом і преподобного Джонсона-і-Джонсона із власним маразмом» [Жадан 2011d:36]; «Саша Карбюратор, <що — Ю. В.> має здатність — вступати в гівно, не для нього приготоване» [Жадан 2011d:43]; «Вася Комуніст, хороший хлопець, рідкісної душі похуїст» [Жадан 2011d:45]; «благородні розбійники», «серйозні чуваки в адідасівських костюмах» [Жадан 2011d:52, 51]. Усі ці «напхані табаком і драпом, портвейном і спиртом» [Жадан 2011d:176] «знедолені придурки» [Жадан 2011d:206] усвідомлено впроваджують міфосценарій кінця: «Горілку ми н'ємо просто так, ви розумієте? <...> І знаєте, я так дивлюсь, що все це нічим хорошим не закінчиться, тому що ми просто потрапляємо в якісь ями <...>, все частіше і частіше, цих ям стає все більше і більше, я вже просто не в стані вибиратись із них, вони засмоктують, я чим далі тим болючіше і болючіше в них падаю <...>» [Жадан 2011d:177]. Визначними рисами жаданівського протагоніста Тамара Гундорова називає безбатченківство й бездомність,

що перетворюють героїв на вічних безпритульних [Гундорова 2010:27–29] (звідси — мерехтіння нічийних, трансгенних локусів: вокзалів, поїздів, нічліжок тощо). Апокаліптичні настрої підсилено усвідомленням безвиході: «<...> річ у тому, що все одно це нічим хорошим не закінчиться, просто тому, що я не можу собі уявити нічого хорошего там — попереду, там просто не може бути нічого хорошего — не було раніше, то чому воно мало б з'явитись у майбутньому, скажіть мені, чому? його там просто не може бути, ми просуваємось собі навпомацки, як електричні скати під водою, навіть не вірячи, що нам справді кудись потрібно просуватись» [Жадан 2011d:177]. У збірках оповідань «Big Мак» та «Палата №7» («І мама ховала це у волосся»), в «Anarchy in the UKR» носіями апокаліптичного світосприйняття є «найкращі громадяни цієї дивної планети»: «потвори і невдахи <...> аутсайдери, які, коли добре подумати, і складають сіль нашого, пошматованого дотаціями і дефолтом суспільства <...>, виродки, <...> печальні обрубки великої європейської псевдореволюції <...>» [Жадан 2011b:37–38]: Крістіан, котрий «наковтався якихось штук і вилетів через вікно власної кімнати, щоби назад уже не повертатися»; «старий шизоїдний європейський інтелектуал» Джон Леннон («мужчина, зовні дуже подібний до Джона Леннона», «імені якого я не знав»), котрому «в житті не щастить, він постійно кудись встрає, його то поліція забере, то дальнобійники поб'ють»; комп'ютерщик Алік, який «дотримувався здорового трибу життя, не пив, гриз насухо китайські розчинні сніданки, курив дран, запиваючи його фруктовим чаєм, а у вільний час займався комп'ютерною анімацією»; Боб, котрий «впіймав свою білу гарячку» — усі ті «творіння», «різні схибнуті мешканці нашої дивної планети, всілякі химерні виродки», які «пересуваються життям, <...> не знаючи для чого», всі ті, для кого «доля хитро й навчено розставляє свої пастки, спробуй не попадись у них, якщо зможеш, штовхаєшся собі, штовхаєшся з дня у день та лишень і можеш, що захоплюватися дивовижним задумом небес, усіма їхніми вивертками і діями <...>», і в тому числі «діти великої країни <...> кому вдалося вижити <...>, юні і рано постарілі, скалічені, божевільні і загублені у цьому житті» [Жадан 2011b:32, 40, 41, 102, 131, 137, 33, 53, 136]; Паша, що «безвільно <рухався — Ю. В.> печальним життям і час від часу зупинявся, аби прийняти чергову дозу антидепресантів» [Палата №7 2013:8–9]; «кримінал, багато злодіїв і спекулянтів, злісних порушників норм соціалістичного співжиття, безумних маргіналів з сокирою за халявою, з ножем у пластиковому дипломаті, з трояндовими шипами в горлі, безліч малолітніх виродків, які йшли стінка на стінку з битими пляшками в руках, які голили собі

черепи, аби всі бачили, скільки вони мають шрамів, які випалювали собі на шкірі саморобні татуювання <...>. Кримінал у цьому випадку покликаний робити обставини любові й народження більш рельєфними, а обставини смерті — більш темними й загадовими, він є, скоріше, приправою, залишеною в цих сонячних полях для повноцінного смакування деталей, котрими поступово наповнюється твоє існування і котрі ти для себе починаєш поступово вирізняти з загального — цільного й продуманого — сценарію» [Жадан 2011a:62–63]. Отже, жаданівський персональний каталог актантів есхатологічного сценарію є відкритим багаточленом зі спільною складовою — семантикою занепаду, руйнації, вмирання.

Загалом атмосферу, яка панувала на зламі століть, можна охарактеризувати як «Прикордонний радіоефір, що передавав новини відразу двох держав» [Жадан 2012b:344]. Країна все ще перебуває під колоніальним впливом Росії, але відроджується як самостійна та незалежна держава. Незважаючи на те, що радянська система (котра «одним краном контролює твоє життя, другим краном вона контролює твою смерть <...> система знає наші слабкі місця <...> з кожним із нас система бореться по-своєму <...>» [Жадан 2011b:188–189, 193]) з її комсомолом, піонерами і комунізмом — у минулому, залишилися жити у свідомості переважної більшості населення. Так, автор постійно іронізує з партії, Леніна і подібних радянських «святинь»: «Наташа чітко дотримувалась партійної субординації, терпляче подавала Гнату Юровичу його ром у залізній кружці, набивала тютюном срібний кальян, зганяла з голомозого черепа метеликів, розтирала якимись французькими парфумами старечі ноги і забиравала у нього з рук порнографічні журнали» [Жадан 2012b:167]. Система в «Депеш Мод» тератоморфізується, уявляючись страшним чудовиськом, що висмоктує життя, і протиставляється «каналізаційним люкам життя»: «<...> вона [Маруся в очікуванні на батька] викидала за вікно всіх своїх випадкових гостей, примушувала їх забирати разом із собою порожню тару і непорізану варену ковбасу, висипала через квартиру бички, викидала до смітника бульбультори, зсипала крихти до унітазу, одним словом — згортала декорації і поверталась до нормального життя, в якому був тато-генерал, збройні сили республіки, регулярне харчування, спортивні зали, тенісні корти, нормальні знайомі, вища освіта, гарна музика <...> — коротше, весь той мінімальний набір протезів і штучних щелеп для більш зручного пересування по цьому життю, котрими тебе обдаровує система, в разі якщо ти погодишся переписати в заповіті на її ім'я власні нирки, легені, статеві органи й душу» [Жадан 2011b:127]. А єдиним, в кого вірить

головний герой «Депеш Мод», навіть не вірить, а «знає про його присутність там, вгорі, саме там, де час від часу змінюється погода — з хорошої на погану <...>, того, хто тягнув мене весь цей час крізь життя, хто витягнув мене з моїх проклятих 90-х і кинув далі — щоби я і далі просувався своїм життям, того, хто не дав мені загинути лише тому, що це, на його думку, було б надто просто, я знаю про присутність тут, в чорних небесах над нами, нашого чергового сатани, який насправді єдиний, хто існує, єдиний, чие існування я ніколи не поставлю під сумнів, бодай тому, що я бачив, як він згрібав моїх друзів і викидав їх із цього життя, як гнили овочі з холодильника, або, лишаючи, видавлював їм зіниці, розкушував горлянки, зупиняв серця, скручував в'язи, вкладав у голови божевільні мелодії, а в піднебіння — криваві абетки, вливав їм до жил хвору кров, наповнював їхні легені жирним пастеризованим молоком, заливав їхні душі туманом і диким медом, від чого життя їхнє ставало таким самим, як і їхній відчай, себто — безкінечним. Я знаю, що все залежало тільки від нього, тому що коли мені й доводилось відчувати поруч із собою чийось присутність, то саме його, хоча я особисто куди більше потребував чиеїсь іншої присутності, особисто мені важливіше було б відчувати, що поруч зі мною, в повітрі навколо мене, знаходиться не лише цей сучий сатана, а хтось більш прихильний до мене, ну, але все склалось саме так, саме так і не інакше, і саме через це мені не соромно за жоден із моїх вчинків, хоча там і вчинків як таких не було, було просування щільним і твердим повітрям, намагання протиснутись крізь нього, протиснутись ще трішки, ще на кілька міліметрів, без жодної мети, без жодного бажання, без жодного сумніву, без жодної надії на успіх» [Жадан 2011b:216–217].

У постколоніальному дискурсі актуальним є питання національної самокритики, проблема виховання національної свідомості. Сергій Жадан іронізує з української патетичності, переосмислює образ Тараса Шевченка. Наприклад, він описує похорон небіжчиці: «Жінки приносили з інших кімнат речі покійної і старанно обкладали ними табурети. В головах уже стояла кавоварка та японська аудіосистема, в ногах виставлено було кілька пар взуття. Крім того, зусібіч небіжчицю обкладено було лампами, одягом, вишиваними портретами Тараса Шевченка й Ісуса, в руках вона тримала пудреницю й фен, а до кишень піджака дбайливий Коча напихав монети, медалі й жетони» [Жадан 2012b:205]. Тут бачимо поєднування непокерованого, своєрідний оксюморон знаків епохи. За цією ж схемою конструюються тексти церковних пісень: «Коли Господь візьме тебе за руку, — говорилося в пісні, — і поведе жовтою цегляною дорогою, коли ти покинеш

нас самих у цій дивній країні, де постійні проблеми з погодою та комунальними службами, коли пожовкнуть фотографії, на яких ти молода й красива стоїш десь на відпочинку в Гурзуфі, ми вийдемо тобі вслід усією дружною родиною, з зятями, невістками та іншими полукровками, в святкових одягах, урочисто зібрані, ніби прийшли на виборчу дільницю, і почнемо славити Ісуса в віках, аби він тримав тебе за руку міцно й вивірено і не завів куди не треба по дорозі до Отця нашого небесного! — Слався, наша Вітчизно, вільна і незалежна, — підхопили всі приспів, — слався, наш небесний Єрусалиме, дружби народів надійний оплот!». Так, тут порушується і питання національної ідентичності. Зокрема, це оксюморонне поєднання відбувається і з причини перерозподілу цінностей, зміни традицій. Немає чіткого розмежування різних сфер життєдіяльності людини, вони є взаємопроникними і переплетеними: «Була це місцева адміністрація, контора абощо. В кінці коридору виднілись двері, там місцеві й товклись. За дверима знаходився актовий зал, доволі великий як на таку громаду. Оформлений був скромно — сцену затягнуто було червоним оксамитом, у центрі над сценою чітко проступав обрис Володимира Ілліча — раніше, мабуть, тут довго висів його профіль, потому його зняли, але тканина встигла вигоріти. На місці профілю тепер висіло розп'яття. Здалеку здавалося, що хтось поставив жирний хрест на марксизміленінізмі. В залі стояли акуратні ряди дерев'яних лав. — Церква, — сказав. — Ну і клуб теж. Ми це суміщаємо, ясно? — Нам віра дозволяє, — запевнив одноокий» [Жадан 2012b:243].

Тема постійного руху, зміни — одна з провідних у романах та оповіданнях Жадана. Так, ідеться першочергово про еволюцію державної системи. І, як зазначає Тамара Гундорова в статті «Ворошиловград і порожнеча», жаданівська Україна зображена саме на етапі переходу «від радянського минулого до ринкового суспільства, від моноетнічної вкоріненості до транснаціональних міграцій і полікультурних спільнот» [Гундорова] — як країна переселень, міграцій, місце зустрічі Заходу і Сходу.

Прозові твори Сергія Жадана певною мірою можна вважати півником по постколоніальному українському суспільстві. Жанрово вони також мають риси філософського трактату, в якому тема сенсу буття джазово варіюється в різних контекстах: наприклад, у «Ворошиловграді» — у поминальній промові пресвітера, хвалебних піснях на весіллі та уродинах пророчиці-рятівниці Моки, на сторінках книжки «Історія і занепад джазу в Донецькому басейні». Лейтмотивом є пригадування як заперечення кінця, вдячність і відповідальність

як найголовніші речі, а простір і смерть — як те, що нас об'єднує [див. про це: Котик-Чубінська 2011:97]. Варіацією на тему простору й пам'яті є роздуми оповідача в «Anarchy in the UKR»: «<...> обживання простору, обживання пам'яті, з цим простором пов'язані, є заняттям набагато цікавішим і захоплюючим, аніж механічне нарощування цього самого простору, безкінечне розмотування цієї пам'яті» [Жадан 2011a:14].

Постійно акцентується увага на протиріччях, поєднанні артефактів із різних культурних просторів: Радянського Союзу і незалежної, пост-колоніальної держави. Скажімо, в описі автомобільного інтер'єру бачимо: «лобове скло, рясно обклеєне православними іконками та завішане барвистими сакральними штуками, які, очевидно, не давали цій машині кінцево розсипатись. Висіли тут плюшеві ведмеді й глиняні кістяки з поламаними ребрами, намиста з півнячих голів і вимпели «Манчестер Юнайтед», скотчем до скла приліплені були порнокартинки, портрети Сталіна й відксерені зображення святого Франциска. А на панелі перед водієм припадали пилом подорожні мапи, кілька гаспелерів, якими він бив у салоні мух, ліхтарики, ножі зі слідами крові, яблука, з яких вилізли хробаки, і маленькі дерев'яні іконки з ликами великомучеників» [Жадан 2012b:23]. Так у сучасний культурний простір вривається минуле. Хоча й відбувається певна зміна цінностей, але релігійний аспект відновлюється й певною мірою десакралізується (поряд із іконами — порнокартинки, портрети Сталіна тощо).

Семантична домінанта кінця в текстах Сергія Жадана обертається своїм антиподом, нівелюючи мотиви руйнації, знищення, занепаду й ініціюючи рух, віру, надію, любов: «Смерть присутня в нашому житті як любов, як довіра або ностальгія. Вона виникає нізвідки, вона рухається своїми напрямками, і годі навіть мріяти якось на ці напрямки впливати. Залишається хіба що вірити й сподіватись. Залишається любити й приймати життя таким, яким воно є. Себто нестерпно не-ймовірним. Себто неймовірно нестерпним» [Жадан 2014a:298]. Так, есхатологічний сценарій передбачає у Сергія Жадана розгортання життєствердної програми, адже, на переконання наратора «Біг Маку», «життя — річ чудесна і таємнича, і навіть наближаючись до його обшивки, вже майже торкаючись його тугої холодної поверхні, ти все одно ані на півкроку не наближаєшся до його розуміння, тому що воно, це розуміння, існує не затим, аби відкриватися таким мудакам, як ти, воно існує, щоб тобі просто було добре <...> Життя насправді дуже проста річ, ти собі просто пливеш цією рікою, не намагаючися когось потопити, пливеш собі, задивляючись у прозорі води, й іноді, коли дивитись уважніше, справді може здатись, що ти бачиш, що там — на тому

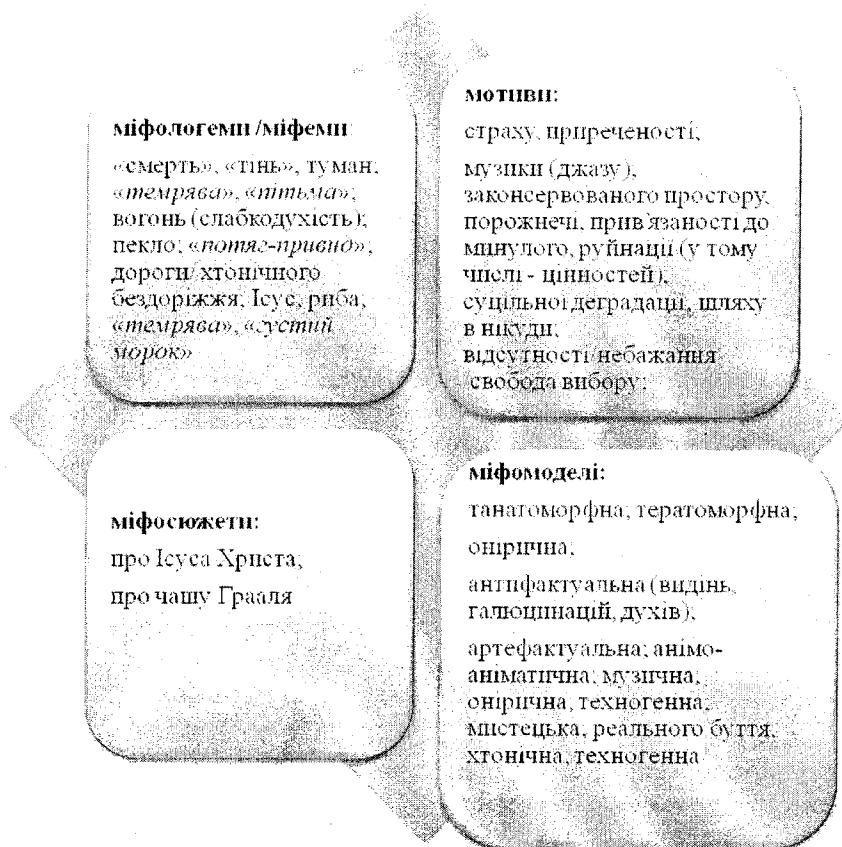


Схема 2.2.1. Семіотична модель мегаміфосценарію кінця у творах Сергія Жадана

дні, хоч там насправді нічого немає» [Жадан 2011b:44, 54] (схема 2.2.1; схема 2.2.2).

Міфосценарій кінця в «Подвійному Леоні» *Іздрика* моделюється на емоційному кресцендо за допомогою хронометричних (часових) орієнтирів: «за п'ятнадцять хвилин до кінця <...> за сім хвилин до кінця <...> за три й півхвилини до кінця <...> за хвилину до кінця [Іздрик 2000:7–13]. «Кінець» приймає форми готельної кімнати, куди силоміць поміщають головного героя. Кімната розтягується до розмірів пустки, схожої на хтонічну, тератоморфну істоту (що матеріалізується то в «вахтерці-відьмі», яка «якось хвацько вчепилася пазурами в повітря і втягла себе всю» в готельний номер, то в атрибути-медіатори

**результат
есхатології:**

загибель цивілізації,
запустіння будівель,
ландшафтів;
спустошеність людщини

**есхатологічні
локус/темпораль:**

«темрява»,
«тіньма»;
Ворошиловград;
«чистилище»;
«потойбіччя»;
постколоніальність

есхатологічна дія:
суцільна деградація,
руйнація

(у тому числі
цінностей);
загерметизованість

причина кінця:

туман; страх, приреченість;
загерметизованість простору;
порожнеча; хворобливість
споруд донецького Гуляй-Поля;
застій; смерть; хаос, безлад;
знерухомлення «мертвого
пейзажу»; профанація
сакрального верху; розпад
імперії (СРСР);
безбачченківство, бездомність

**образи-атрибути
кінця:**

«смерть», «тінь»,
«приреченість»;
темрява як ірреальна
істота у світі
галюцинацій;
потойбіччя;

вокзалі; «морок»,
«чорнила темряви»,
«чорна пройма»,
«чорнота»; вогонь,
земля, повітря, вода;
зачиннені двері, забиті
вікна; акваріум;
випкнений
комп'ютер;
«мертвий
індастріел»

Схема 2.2.2. Текстовий алгоритм мегаміфосценарію кінця у творах Сергія Жадана

часопростору («шафа», вузьке довге приміщення тощо) [Іздрик 2000:11–17].
«Власне кінець» описується як поступовий відхід-втеча («Черепашки від-
чули це першими, що якраз і не дивно — адже саме вони тримали на собі
землю. За ними потяглася різна потолок — вертляві вужі, кистепері

риби, плямисті, мов хворі екзотичною екземою, саламандри» [Іздрик 2000:21]) і як дивовижний початок, народжений з «кінця»: «Вже водорості вийшли на узбережжя, і чисте холодне повітря спускалося із засніжених вершин, витісняючи сморід і морок. Вже білі кудлаті хмари вляглися на видноколо, влаштувавши надійну небесну огорожу нашому пласкому світові. Вже піднімалися з найглибших океанських западин нові, майже прозорі мешканці, котрі ніколи не бачили сонця, й далекі айсберги розтріскувалися, мов стиглі горіхи, відкриваючи очеревину кришталевого соку. Старі колодязі невпинно росли вглиб, сягаючи правічної, не призначеної для уст води. Натомість верхівки дерев ховалися в такій високості, що годі було сягнути зором. Пустельні трави вибухали невтримним цвітінням, випускаючи за найменшим вітром пишні хмари золотого, невагомго пилку. Пісок бубнявів, наче перли, набирал коштовності, яснів, а деінде миттєво порохнявіли манускрипти, повні чародійних рецептів й акварельних звірів — папір перетворювався на різновид несуттєвих спецій. Розсихалися рами. Гіркла олія. Зникали домашні комахи. Світила м(...)ли. Повсюди наступали тиша і спокій» [Іздрик 2000:21–22]. В одному з розділів «Подвійного Леона» — «Син літньої ночі» — руйнівну природу (знищити, щоб очистити) проявляє «вогонь»: «В будинку палахкотіло, але не сильно. Однак потроху мій дім почав нагадувати піч — гуділо полум'я, розтріскувалися шиби. <...> Раптом великий жмут вогню вилетів із будинку — прогорів дах — і вітер погнав до заростів сухостою, що спалахнув умить, неначе хмиз, а полум'я швидко рухалося в гущавину. Почали потроху займатися сосни над будинком. Але тут, дякувати Богу, пішов дощ» [Іздрик 2000:48]. (Ідентичну функцію — руйнації (навмисного підпалу сигаретним недопалком монастиря, в якому «стоїчно, без звуку, згорають його брати і сестри», в іншому варіанті — «реабілітаційного центру для контужених» [Іздрик 2010:224, 254]) виконує цей першоелемент буття в романі «АМ™: Як досягти безсмертя в домашніх умовах».) Леонід Косович, аналізуючи міфологічну основу «Подвійного Леона», зауважує, що «вогонь для Леона — це передовсім апокаліптична енергія» [див. коментар до: Іздрик 2000:180]. Ключовий амбівалентний символ: творець життя і його руйнівник — протидіє «воді», що є «єдино прийнятною формою матерії», у той час як «вогонь» виступає для Леона «єдиним способом позбутися диктату матеріального макросвіту шляхом його “реконструкції” в первинний матеріал космогенези» [Іздрик 2000:180].

Міфосценарій кінця моделюється у світі галюцинацій та снів, де «внутрішня хронометрія» [Іздрик 2000:25] абсолютно розходиться із зовнішнім, загальноприйнятим розумінням часу й набуває «тієї

граничної точності, ясності, за межами якої зникає сама структура часу» [Іздрік 2000:25]. Цей особистісний хронотоп, в якому «країни колишніх снів розсипалися в порошок», являє собою «корпускулярну модель» «напівдійсності»-напівсну. «Напівіснування-напівжиття» героя диктує свої правила: «зависання на півдорозі», можливе існування, фантазмагоричні метаморфози [Іздрік 2000:25]. Внутрішній хронотоп ототожнюється з ключовим колоративним ізоморфом хаосу — «нітьмою», «мором»: «Я збагнув тоді: ця нітьма — єдине, що виповнює мене. В середині моєї, як у черва, не залишилося більше нічого — тільки порожня й смердюча нітьма» [Іздрік 2000:25] й підсилюється межовим станом страху. Порожнеча в уяві головного героя проходить ланцюг «архітектурних» метаморфоз: «рельєф собачого піднебіння <...> нагадує склепіння монастирської келії або ж вокзальний неф, неф незнайомого вокзалу, куди потрапляєш морозяної ночі після виснажливих, але марних намагань повернутися додому» [Іздрік 2000:26]. Так замкнені простори («ротова порожнина пса», «монастирська келья», «неф незнайомого вокзалу») ототожнюються з мотивами безвиході, відчуття й усвідомлення марноти. Семантичне дублювання пустки, порожнечі візуалізує «ніщо»-хронотопи, де міфологема шляху стає симулякром, адже відсутня точка повернення додому. Підвішеність в «якійсь непевній точці», позатраєкторність руху наратора «Його»/«Мене» стає ознакою позачасовості/позапросторовості мандрівного Я: «Все вирувало довкола в екстатичному пароксизмі, а він залишився сам у собі, сам по собі, сам не свій, сам нічий, жертва власного гомеостазу, кулька непридатної забавки. Тепер він перебував у місцях, про які нізащо не скажеш “тут”, чи навіть “десь”, а хіба лиш “ніде” та “ніколи”» [Іздрік 2000:168]. Зовнішній хронотоп «ніби-світу» збігається з внутрішнім хронотопом Я в точці «ніщо»; мета шляху — у самому русі, а не до певної точки-центру, точки-повернення: «Йти без мети, мета, властиво, йти» [Іздрік 2000:165]. Однак шлях у нікуди («Quo vadis? Куди валиш, козел?» [Іздрік 2000:169]) приводить до неочікуваного сакрального центру — церкви: «Під руками поверхня вирівнювалася, залишаючи на собі відбитки пальців, долонь. Я помітив, що інші закладають у цю глину пір'їни, жмутики трави, соломинки. Стіни немов обростали тілом — живим, чутливим, ніжним. Раптом мені зробилося дуже добре від думки, що ми будемо таку гарну церкву, і що робота йде швидко і злагоджено, і що до темряви ще досить часу, і що я нарешті дістався сюди, де й мав би бути від початку» [Іздрік 2000:170].

Усвідомлення пустки змушує наратора «Подвійного Леона» конструювати можливі світи абсолютного/втраченого щастя, в яких

відбуваються зустрічі самотніх «я» Його і Її: «на березі, де дві річки зливаються в одну <...>, «під брамою старого міста <...>, на занедбаній автобусній зупинці <...>, на людній вулиці <...>, на залізничному пероні <...>, у готельному ліфті <...>, на летовищі» [Іздрик 2000:26–27]. Міфологема Віднайденого Раю одночасно функціонує у двох світах: минулого й умовного буття (про це свідчить рефрен епізоду зустрічі: «ми зустрілися (б) <...>» [Іздрик 2000:26–27]. Втрачений Рай же — у хронотопі нездійсненої/нездійсненої зустрічі: «ми (не) зустрілися <...>» [Іздрик 2000:28–29]. Обидві точки зору (наратора Вона й наратора Він) збігаються в часовому полюсі минулого, а розходяться в можливості/нездійсненності зустрічі: для Нього — умовне, уявне змикання світів можливе, для Неї — категоричне «так» чи «ні». До полюсного зміщення додається ще й часова коловерть, що відцентровується від точки Я: «Дійсність, яка раніше несла його <...> в своєму плині, — а він давно вже перестав опиратись і течіям, і чорторіям, — раптом почала оминати чувака — він виявився завішеним в якихось непевних точках, відчуваючи, як все проноситься мимо мутною круговертю, не зачіпаючи його аніскілечки» [Іздрик 2000:168]. Я стає «тим пунктом, тією точкою опори, упершись в яку, можна перевернути світ» [Іздрик 2000:168] і, водночас, загубитися, провалившись у пустку власного Я. Пустка також набуває ознак «мерехтливої темряви» книжкових полиць [Іздрик 2000:36–37], де слова-речі перетворюються на химерних істот-артефактів зі світу видінь, снів, фантазій, створюючи «порожнечу, в котру хоч на деякий час можна було скинути нерозуміння і неприйняття довколишньої мінливості» [Іздрик 2000:37]. Із книг як міфологем-медіаторів, хронотопів, символів, знаків паралельних світів конструюється домінанта космо-та есхатологічних міфів — «хаос» («ніщо», «пуста»), що є одночасно і початком, і кінцем шляху. (Та й сам автор «Подвійного Леона» констатує, що «слова «кінець» і «початок» — не лише синоніми, але й — у деяких справжніх мовах — омоніми» [Іздрик 2000:170].) Складається цей артефактний хронотоп у свідомості Її, у той час як «захлання черево світу» [Іздрик 2000:38] відкривається Йому в «кошмарних снах» [Іздрик 2000:39]. Рух у пільму в «Подвійному Леоні: istoria хвороби» є блискучим «провалюванням в темну ополонку сну» [Іздрик 2000:82], підсиленням наркотичним та алкогольним сп'янінням головного героя та лікуванням «хвороби»: «Більшість моїх тутешніх снів, що минають під знаком Хімічної Зорі, — зізнається головний герой, — річ не надто приємна. Я весь час нібито перебуваю в дійсності, але в дійсності невловимо паралельний до справжньої» [Іздрик 2000:105]. Однак ці світи — галюциногенного сну й реального буття — влітаються один в одного,

містками-переходами між якими є «дрібнички»: «Іноді їхні [снів, реальності] площини наближаються так близько, що я можу годинами розмовляти з дружиною, яка прийшла провідати мене, про наші проблеми, про те, як найкраще все вирішити, про наше майбутнє; і раптом якась дрібничка — недбало вбитий у стіну цвях, або дірка на панчохах підказують мені, що це знову лише сон» [Іздрик 2000:105]. Саме в такому зміщеному хронотопі й відбувається роздвоєння Леона на його «ефірно-астральних» «друзів»—«двійників BEER і BEAR»* й усвідомлення головним героєм раю й пекла: «Сульфазиновим раєм» іронічно називається галюциногенний стан від транквілізаторів — ліків проти наркозалежності [Іздрик 2000:129], однак матеріалізація раю й пекла для Подвійного Леона відбувається «саме тут, у матеріальному світі»: «Можливо, наше тут-існування і є своєрідним загробним життям чи радше примусовим відрядженням для душі, кожна з яких — лише лабораторний зріз єдиного, цілісного й вічного спокою. Можливо, втілення є різновидом покарання чи нагороди. <...> До того ж найбільше пекло полягає в неможливості раю, а рай — у звільненні від пекельних мук» [Іздрик 2000:135]. Така сама матеріалізація властива й галюциногенному сну: сон сприймається героєм як «в'язка і липуча матерія» [Іздрик 2000:138]. Тіло, заражене «аморфністю», приймає форми «довколишнього рельєфу» («Незабаром я майже повністю перетворився в драглисте покриття камінних сходів <...>» [Іздрик 2000:139]), матерія, розпадаючись на «компоненти»/«шматки», зменшувалася, а свідомість «перебувала в <...> мізерній, обліпленій піском і пилом грудці мислячого желе <...>» [Іздрик 2000:139]. Так, занурюючись у глибини підсвідомого, матерія — тіло

* У «Постскрипті» до роману Іздрика Леонід Косович резюмує: «подвійний Леон» — це, по суті, «розчленований Леон», де «макроструктура особистості» виражається «в сутнісній “некомплектності”, сегментності авторського “Я”» [Іздрик 2000:177]. Таке ж роздвоєння/розтотоювання, а точніше — розщеплення спостерігається і в новелі «Приватний переслідувач» із роману «АМ »: Окрю Іржон мав свою тінь, що переслідувала його всюди, втілюючись то в задрісного колегу-письменника, то в «нічного метелика, який сидить на фіранці», то в «трьох лискухих криві», то в черепаку, мурашок, «пораненого лилика», білого вужа. І всі ці двійники були «лише витвором його хворобливої уяви» [Іздрик 2010:35–46]. Розщеплення героя—автора—наратора на «віддзеркалення», «дзеркальних візаві» [Іздрик 2010:288–290] стає загалом основною умовою складання пазлів текстових часопросторів роману. А у «Воццеку» навіть детально описується такий механізм «розщеплення» і тексту в цілому, і персонажів — зокрема: «Він знав, як зробити невловимими персонажів — жоден з них не мав права бути постійним, визначеним, живим, час від часу кожен розпадався б на кількох чи перетворювався на інших. Навіть протагоніст урешті-решт зникав би в нетрях самоцінного белькотіння» [Іздрик 2009:133].

й свідомість — виходить «за власні межі, просякнуті порожнечою» [Іздрик 2000:140]. Занурення в морок власного «я» відбувається у воді, що здається Леонові то «білими пелюстками», то «дивним напоєм, що споживає самого себе», то «рідною життєдайною цілістю», то «реальною стихією, в якій тонуло його все ще реальне тіло» [Іздрик 2000:140]. А саме занурення у воду «звелось <...> до безконечної подорожі неіснуючого тіла в неіснуючому морі» [Іздрик 2000:141]. Безмежний водний часопростір у свідомості Леона ототожнюється з його «власною плоттю». Це злиття «неіснуючого тіла з неіснуючим морем» призводить до химерних модифікацій, «коли з краплі води він намагався проникнути в імлісті, неясно окреслені нескінченністю терени, немовби у святі місця <...>» [Іздрик 2000:141]. «Безцільне плавання» [Іздрик 2000:141] морем власного «я» видається насправді пошуком «омріяної нори, печери, ніші» — Віднайденням Раєм. Жахлива мандрівка — розщеплення власного Я, «розсіпання» на друзки власної свідомості та аморфізація власного тіла — насправді виявилася своєрідною ініціацією, а перешкоди знайшлися не зовні, а всередині — «<...> він віднаходив себе, приєднувався сам до себе, окупував місце, до якого ніхто інший не зміг би проникнути» [Іздрик 2000:142]. (Хоча сам наратор скептично зауважує: «А ким він був у цьому світі, по суті, як не знайдою й чужинцем. Зашимарканий шукач ініціацій. Мисливець за обов'язками. Не дивно, що чашиєю Грааля для нього виявилася горілчана пляшка» [Іздрик 2000:171].) Злиття Я з водою, це розчинення всього в усьому — така трансценденталістська ідея—мета—мрія Подвійного Леона — «щоб опанувати світом і тобою <...>, з'єднатись із соком твого життя <...>, де вже ніхто не розлучить повік» [Іздрик 2000:142–143], подібна до «кінця пошуків» Воццека (так називається один із розділів однойменного роману, який Тамара Гундорова називає візитівкою українського постмодернізму, у парадигмі якого хвороба «асоціюється з безперервністю повторень, перевтілень, фрагментацій і перекомбінацій тіла <...> дає Воццекові сні-галюцинації, а також деміюргічну силу тілесних перекомбінацій» [Гундорова 2010:25]), коли він усвідомлює, що «присутність небесного Бога унаочнює приземлену тотожність усіх трьох — Його, Тебе, Мене, а отже, звільняє від подальших шукань» [Іздрик 2009:43]. «Воццек» демонструє, і це зауважує Тамара Гундорова, два шляхи пошуку Я: «всередину тіла — через оптичне збільшення, як в ультразвуковому дослідженні, комп'ютерній грі чи мультиплікаційному ролику <...>» [Гундорова 2010:25] й «поверхнею власного тіла». А вся множинність тілесних іпостасей — тілесних смислоформ (як-от тіло-фетиш, тіло-кітч, тіло-афект тощо) — «служать <...> знаками стирання початку

і кінця, відмовою від референції, символом перерізання зв'язку з реальністю та іншими людьми, окрім вузького кола таких, як самі» [Гундорова 2010:28]. Множинне Я* Воццека, розпадаючись на безліч персонажів (Той, Він та ін.), в той же час є не дискретним, а здатним на дивні метаморфози: «Невже й тут відсутня дискретність і твоє перетворення, твій поступовий перехід у рухливе повітря, котре ото ти щойно вдихнув, чи в незворушний камінь, куди впираються твої коліна, є таким же плавним і непомітним, як перетікання води у воду?» [Іздрик 2009:41]. Метаморфози Я, втілення-вживлення-оживлення Я у «вікно, підлогу, стелю, стіни, й унітаз, і водогін» («усе воно було тобою, а ти був ним усім») відбуваються як у свідомості персонажа, так і в його снах: «<...> люди у твоїх снах не були по-дурному прив'язані до своїх тілесних оболонок, і ти міг вільно комбінувати — поміщати кількох осіб в одне тіло чи розділяти когось одного на кілька різних, тасувати, міняти місцями, приміряти різних людей до тіл різних людей або навіть до предметів чи речей, адже сутність речей теж не була встановленою раз і назавжди, вона виявлялась у своєму споконвічному багатстві всіх можливих варіантів» [Іздрик 2009:42, 46–47]. Ототожене з усім, релевантне всьому (а не розчеплене й — відповідно — зруйноване цією дискретністю) і таким чином космологізоване, укосмічене Я спроможне віднаходити Рай. Міфосценарій кінця обертається міфосценарієм початку, де хаос є насправді першопричиною космосу, а роздвоєння-розщеплення — поштовхом до злиття, цілісності, збирання до купи. Однак така дискретність-метаморфизація усього в усе не безкінечна: герой «Воццека» (Автор—Він—Той тощо) усвідомлює, що «за останнім десь порогом ти впирався в одне велике неподільне й неіснуюче Ніщо — сыйливу подобу чистоті енергії, — котре стояло в основі всіх речей і всіх світів, і всього Всесвіту, нарешті» [Іздрик 2009:40]**. Так теорія дискретності проектує есхатологічно-космогонічний міфосценарій, в якому кінець ідентичний

* Світлана Матвієнко припускає, що сюжет «Воццека» розгортається як «дійство на сцені письма» [Матвієнко 2003:30], де глядачі бачать персонажів (Той, Ти, він, Воццек) то в профіль, то в анфас, ближче чи вглиб сцени. Саме від такого ракурсу «хорова іпостасей “я”» децентрується у Воццеку (Тому, Тою): «і раптом — перетворення — це вже — “він”, “ти”, і навіть “я” <...> Маски без обличчя. Частинки. Елементарні частинки» [Матвієнко 2003/12:31].

** Гайдеггерівське «ніщо», за словами політолога Андрія Морозова, «є постійним пошуком <людиною — Ю. В.> опори поза власними межами» [Морозов 2008:27], самоблокування ж / неспроможність виходу «за межі повсякденності» перетворюють життя людини на «потворну імітацію, живу могилу» [Морозов 2008:28].

початку й навпаки, а цілісне, злите, неподільне є одночасно розрізненим, дискретним, атомарним. Сні—марення—мрії—галюцинації—(хвороблива) уява породжують низку можливих метаморфоз матеріалізованого гідроморфного «я-хронотопу»: від романтичних («перетворитись на воду»: «вибухати гейзерами, джерелами, фонтанами <...>» [Іздрик 2000:142–143]) до «прозаїчних» («я б погодився бути довічним бранцем водогонів <...>» [Іздрик 2000:143]). Однак «розв'язка виявилась апогеем ганьби й безчестя — я перетворився на слимака» <...>» [Іздрик 2000:144].

Міфосценарій кінця моделюється з перших сторінок роману «АМ™: Як досягти безсмертя в домашніх умовах» у локусі міста-армагедона, що «виглядало дуже дивно, ніби після бомбардування. Властиво, то були самі руїни, але не звичайні, присипані попелом, уламками й війсьним сміттям руїни, а руїни плекані, доглянуті, свіжо помальовані в яскраві ярмаркові кольори» [Іздрик 2010:7]. Архітектура міста, здавалося, була витвором «крейзанутого архітектора», адже «кожен дріт арматури, що стирчав зі стіни, немовби виконував своє функціональне призначення, кожен фрагмент стіни ніс певне естетичне навантаження <...>, кожна цеглина <...> мала своє чітко вираховане місце», «гвинтові сходи» вели «догори просто неба — стіни не збереглися», вокзал виглядав як «уламки руїни», на бруківці лежали мертві тварини («здохлий щур; гігантський, просто-таки білий арктичний вовк, прохромлений відповідних розмірів дерев'яним мечем; опудало кабана» тощо [Іздрик 2010:7–9]. Та й мешкали в місті дивні істоти: «гурт молоді <...>, можливо, це були байкери», серед якого — зваблivi дівчата, що пропонували «прийняти ванну [єдино вцілілу в зруйнованому будинку] втрьох», перехожі, «фенотипи <яких> гвалтовно змінювалися в бік якоїсь перебільшеної потворності <...> тут переважають довгі носи, плескаті лоби, дебільні очі, слиняві роти — суцільна кунсткамера»: «сіамські близнючки», «лиса почвара з накладним носом», «якась дилда в шкiр'яній камізерці на голе тіло», «огрядне бабисько без видимих дефектів, але з бородою й бакенбардами», «карлиця», «юрба молодиків» [Іздрик 2010:10, 11–15]. Місто-руїна з «потворами» та «нечистю», яка лізла зі щілин у паркеті: «здоровенні жуки, саламандри, сколопендри, хробаки» [Іздрик 2010:19], вибухає, як армагедон. «Вибух» замінованих «вочевидь, «квадратно-гніздовим» способом» будинків», мосту, «над яким ми збиралися пити каву», ратуші лише продовжує низку апокаліптичних руйнацій, що розпочалися в «дивному місті» [Іздрик 2010:16–17]. Однак це місто виявилось «справжнісіньким макетом <...>, виконаним із невірогідною прецизією» увi сні, подробиці якого «непідвладні цейсiвській оптиці»

[Іздрік 2010:34, 23]. Усю новелу «Димедрол» пронизано вниз-спрямованою вертикаллю: Езра летів до Землі, оминаючи/помічаючи «у вікні жінку», «блиск ножа», яким вона розрізала овочі, «табличку на будинку», «камінь, по якому розпляцкалися мої мізки» [Іздрік 2010:22, 33–34]. Саме хронотопи з «Арктичних снів» (у яких «цілком відсутні запаху» [Іздрік 2010:62]) стають кінцевим локусом — «скелястим краєм світу» [Іздрік 2010:63]. Автор описує архітектурні варіації часопросторів із сновидінь, об'єднані замкненим простором: усі вони «обмежені стінами, що він [Він] їх сприймав просто як бар'єри, пастки, перешкоди для бігу» [Іздрік 2010:62, 63]. Те, що знаходилося за стінами (а уві сні було відчуття, що за тими стінами-скелями вже нічого не може бути), притягувало, й «він намагався ще до пробудження перебратися, втекти в зону вічних снів, однак це ні разу не вдавалося» [Іздрік 2010:63]. У другому романі трилогії «3:1» «Воцтек» сновидіння перетасовують реальні локуси-топоси так, як цього вимагає логіка (точніше, алогічність) снів: «Фрагменти різних міст перебували в одному, а самі ті міста були всюди й ніде; ти міг завернути за ріг свого обширпаного муніципального будинку, а перед очима вже виникала венеціанська святомарківська площа <...>, звідки <...> можна було потрапити на львівський вокзал, що знаходився в Стрию <...>» [Іздрік 2009:47]. Простір уві сні набирив гіпертрофованих форм: так, «одного разу весь простір усесвіту звівся до розмірів якогось тісного темного подвір'я чи галереї з облупленими стінами, низькою аркою та замкненими дверима в кінці переходу <...>» [Іздрік 2009:46]. Архітектурними особливостями оніричних просторів є намішаність, нашарування, алогічні поєднання-переходи деталей: наприклад, «жодного коридору у звичному розумінні слова не існує, бо за вузьким коротким передпокоем відкрилася нагло панорама претензійних сходів, балюстрад, терас і галерей, що вели в усіх мислимих напрямках і в усіх можливих вимірах під найнесподіванішими кутами: кам'яні плити, сферичні склепіння, фрески, фронтони, парад фігуративу <...>» [Іздрік 2009:66]. Загерметизованість, химерність простору (низька стеля, зачинені двері, темінь, тіснява), а також безкінечна повторюваність сюжетів, «нескінченність надр нічної віртуальної вітальності» («Репризи, репризи, прокляті репризи, петлі, і кола, і пастки репризи») [Іздрік 2009:91] спричиняють психологічні стани «страшної безвиході й приреченості» [Іздрік 2009:46]: «У цьому світі на тебе чекала тільки смерть. І виходу звідси немає й не буде ніколи» [Іздрік 2009:91]. (У реальному вітальному часопросторі Воцтека мотив безвиході об'єктивується в образі обмеженого простору вокзалу — матеріалізованого страху героя: «металева скриня», «металеві камери»

«вагонів, комфортабельних салонів літаків, авто й кораблів», вокзалів, що своїм інфернальним світлом, пекельною тишею нагадують підвали потойбіччя (до речі, у цьому ж контексті — сюжетному фрагменті з'являється образ підвалу, в який герой роману замикає дружину й сина) [Іздрік 2009:99, 100].) Своєю химерністю й мінливістю архітектурні споруди близькі «ландшафтам» оніричних картин, «примхливим, рухливим і нетривким» [Іздрік 2009:88]. Есхатологічними ознаками цих «ландшафтів» є їхня танатоморфна маркованість: «якийсь занедбаний будинок у глибині закинутого парку. Там не було архітектури (хіба деталі — обпалене недопалками підвіконня, шматок стіни із вбитим у неї самотнім цвяхом, випадаюча дощечка паркету), зате повсюди панував колір старих фотографій <...> — усе мало цей відтінок тремтливо-млистої, вицвілої емульсії» [Іздрік 2009:88]. Колоративна складова хронотопів снів експлікує мотив відмирання, руйнації. Есхатологічним маркером снів у творах Іздрика є міфологеми-медіатори, міфологеми—провідники ірреальними (оніричними, хтонічними, танатоморфними тощо) світами. Найчастіше це — сходи- й коридори-лабіринти, як-от у снах «Воццека»: «перекинуті навсібіч сходи, <... якими > ти опускався нижче й нижче», та «довжезнізні коридори» [Іздрік 2009:67, 97]. Напрямок руху сходами (або в інший спосіб) найчастіше — вниз (див., до прикладу: [Іздрік 2009:68]). Міфологема шляху реалізується у снах гідроморфними образами та мотивами пірнання-занурення. «День» «Воццека» починається саме з авторської етимології «сну»: «сон — то рідина, розтоплений бурштин, прозора каніфоль, <...> снити — то пірнати. Не літати. Та навіть і не пірнати, а занурюватися потроху. Та навіть і не занурюватися, бо ця тепла млість тебе затопить, залле спочатку вуха, потім очі й ніздрі й буде поволі підніматися, аж поки ти не опинишся на дні найглибшої западини, де й життя, мабуть, ніякого немає <...>» [Іздрік 2009:85]. Гідроморфним провідником у часопростори снів стає «мутна річка дрімоти» [Іздрік 2009:94], у яку провалюється свідомість Воццека та інших героїв творів Іздрика. «Нестримна, незнана, небачена раніше річка» у снах Воццека стає апокаліптичним прецедентом: «Бурхливий киплячий потік <...> несе в собі пісок і дерева, камені, худобу й птаство, і куці, і сміття, молитви й хулу, заввиграшки прокладаючи русло в сипкому, наче крупа, ґрунті, миттєво змінюючи ландшафт, утворюючи кручі й урвища на своїх сомнамбулічних і рухливих берегах» [Іздрік 2009:72]. Гідроморфна першостихія стає есхатологічним прецедентом, що залишає після себе «апокаліптичну картину <...> панораму — із-тільки-сну-притаманною-логікою» [Іздрік 2009:73]. «Чорні і нечисті хвилі» символічно

експлікують смерть, знищення, погибель (сюжетна лінія есхатологічного сценарію сну Воццека «Велика вода» побудована саме на руйнації як ключовій функції амбівалентного образу води: розгул стихій обвалює землю, перетворюючи береги ріки й схили на урвища — «непоборну і фатальну переешкоду» → під «місивом води, дерев, каміння» гине хлопчик із вовчезам [Іздрік 2009:73, 74]. Так, «вода» (об'єктивована образом — психологічним асоціативом хаосу — каламутною річкою, смертоносним потоком тощо) є міфологемним кодом апокаліптичного сценарію у снах головного героя трилогії. Філософським розвитком руйнівного сценарію з гідроморфною домінантою стає **«лекція про мудаків»** <...>, прочитана Тоем в університетській аудиторії, «гнівний, запеклий та бурхливий спіч на огуду демократії» [виділено автором: Іздрік 2009:75–80], де порушується «проблема винищення мудаків», що перетворюється, на переконання Тоя-Воццека, на «есхатологічну проблему, адже мудаки — практично всі» [Іздрік 2009:80]*.

Нижньою точкою занурення в міфосвіті сну стає просторовий ізоморф смерті «прірва» («западина», вир, яма, «наддніпрянський вертоград», коловерт). Авторські роздуми приводять до такого припущення: «Може, сні — це провалля, у які час від часу зривається твоя свідомість? Тоді, щоб повернутися, тим більше доведеться дертися вгору, чіпляючись за непевні куці, спираючись на непевні камені, минаючи шматки імли» [Іздрік 2009:86]. Іздрік, моделюючи міфосни з ключовим гідроморфним кодом, актуалізує юнгівське архетипне підсвідоме. Ще однією ознакою хронотопів сну є їхня надмірність, перезавантаженість, обтяженість «надлишковими деталями <...>, від яких <...> цей загадковий світ і справді може розлетітися на шматки <...>» [Іздрік 2010:64, 67]. Усі конструкти снів можуть набирати будь-яких форм та виконувати будь-які функції, як-от у снах «Воццека»: «Ти міг розмовляти з жінкою за столиком відкритого кафе, а сам бути й тим столиком, і тією жінкою, і вимощеним бруківкою майданом, котрий виднівся з тераси, і подарем кафе, що поливає бруківку перед входом, збиваючи відстояну вранішню пилюку, і самою пилюкою чи водою, а більше нічим, бо більше нічого й не було в тому сні, світ складався лише з перелічених речей, і з перелічених речей складався й ти» [Іздрік 2009:47]. Ідеєю трансцендентності — усе в усьому, ти — в усьому, усе є тобою — просякнуто текстові міфосни Іздрика: «Світ цей і справді був світом невпинних

* Тамара Гундорова в «Симптоматичі “хворого тіла”» описує збірного героя покоління «хворих двотисячників» — лузерів: психотип невдахи, що співіснує в одній людині зі «всемогутнім Богом» [Гундорова 2010:26].

недвозначних і безугавних метаморфоз: повертаючись туди, ти щоразу ловив себе на відчутті, що твоя мова, поведінка, звички, навіть одяг уже виглядають децю анахронічними» [Іздрик 2009:88]. Окрім того, метаморфози стосуються й мікрокосму, здатного стискатись/розширюватись, набираючи усіляких форм-субстанцій та виконуючи функції природних стихій-руйників: «<...> світлолюбне «я» відступало, локалізувалося, ти вже відчував себе щоразу меншим і меншим, дрібнішим — дрібним — дуже дрібним, компактним, твій внутрішній зір <...> легко проникав у мікросвіт, і сам «ти» вже належав мікросвіту, зосередившись десь у районі сонної артерії, аж раптом пульсації цієї артерії, пульсації, що про них ти зовсім забув і які для змізерного тебе набували масштабів землетрусу, викидали тебе на поверхню сну разом з уламками розтрощеного метафоричного палацу, а ледь відчутне тертя епітелію об полотно подушки перетворювалося на скрегіт і тріск стихійного лиха» [Іздрик 2009:97]. Світ міфосну побудований за своїми законами і логікою, що суперечить світу реального буття, — уві сні все підпорядковане певній «грі»: «От і сьогодні привиділось ЙОМУ [у кінці новели НИМ виявився «досвідчений і хитрий арктичний вовк»], ніби знайомі з попередніх візій люди (а за дивною логікою снів, ВІН був цілком подібний до них і нічим посеред них не виділявся) намагаються включити ЙОГО в якусь свою, незрозумілу гру». «Гра» концентрується навколо «великої, темної, як полярна ніч, речі, <що> шурилася білими і чорними зубами» — такого собі тератоморфного зооатрибута, який має навчити Його «видобувати звуків з багатьох речей» [Іздрик 2010:67, 64]. Оніричні хронотопи, до того ж, мають не лінійну, не ланцюгову природу з'єднання, а матрешкову, що найяскравіше проявляється у фіктивних пробудженнях Воццека (означених як «синдром Любанського»): «Видіння поміщалися одне в одному, як матрешки, як магічні китайські кульки, і не було цьому ні кінця, ні краю. Із кожним разом імітація дійсності була все досконалішою, довершенішою, тож не залишилося жодної надії на кінець диявольської каруселі» [Іздрик 2009:95]. А час (який біжить, стоїть чи повзе у снах: «плин часу міг застигнути, розтягнути миттєвість у рік і в десять, мовби хтось насолоджувався, споглядаючи в надзвичайному сповільненні, як лезо бритви розсікає неіснуюче тіло очного яблука» [Іздрик 2009:38–39]) спроможний матеріалізовуватися, як-от «паркани» в якості «матеріалізованого втілення запізнення» [Іздрик 2009:115] чи «блискавичні кліматичні метаморфози: коли я вибіг з універмагу, стояло розпашіле літо, потім за кістками загорожі під музейними стінами я завважив жовтий настил листопаду, а ще пізніше, перебігаючи на червоне світло дорогу, вскочив

зненацька в кучугуру підталого снігу <...>, снігу перших березневих днів <...>» [Іздрик 2009:115]. Так тексти моделюють «безпардонно сюрреалістичні сновидіння», просякнуті танатоморфною, хтонічною, тератоморфною символікою.

Есхатологічний хронотоп з'являється також у світі галюциногенних видінь: часопростір у «АМ™: Як досягти безсмертя в домашніх умовах» моделюється й трансформується наживо: «Однак невдовзі конструкція замерла, ріст зупинився, і зафіксувався дивний стоп-кадр: палата нагадувала непролазні тропічні джунглі, освітлені сливе повним місяцем з-за ґрат, стояла мертва тиша, лиш у кутку тихо й хитро хихотів відеоспостережник» [Іздрик 2010:105]. Усі ознаки цього хронотопу вказують на його хтонічність, ірреальність, артефактність, а також ізоморфізм із хаосом. Патогенність заґратованого часопростору семантично дублюється «мертвими» знаками і підсилюється моторошними метаморфозами: техногенні атрибути поводяться як артефактні: «<...> з торців фіговими по всіх трьох осях координат, у всіх шести напрямках почали виростати, переплітаючись, багатожильні кабелі чорного й червоного кольорів, кабелі, у свою чергу, випускали тонші ізольовані дроти, а ті — ще тонші, так продовжувалося у кілька етапів, аж поки не почали сукатися майже невидимі ниті, все це клубочилося, перепліталось — не як клубок змії, ні, радше як вітамінізоване волосся модельки, розвіяне рекламним вітром <...> дивним чином пасма скручувалися у нові сталки і знов утворювали багатожильні кабелі, канати, шнури, жмути цих шнурів зросталися, склеювалися й уже нагадували штучну павутину <...>» [Іздрик 2010:104]. «Transcross», змодельований «наживо» із «LCD-кристалів» (що «мають щось на кшталт генетичної пам'яті») і запущений за допомогою «кнопки» як «певного техногенного архетипа», здатний матеріалізовувати віртуальні «набутки цивілізації», як-от електронні листи, радянські антиалкогольні плакати типу «П'янству — бой!», «похабні куплети» тощо — тобто спроектувати, чергуючи «агітацію й психоаналіз», галюциногенні візії хворого в наркодиспансері [Іздрик 2010:109, 110–127]. Так, «трансформер» у «high technology» матеріалізує апокаліптичні картини душевного розладу алкогольнозалежного Я-Окрі, аж до усвідомлення Тим внутрішньої пустки-п'єтми [Іздрик 2010:254, 263]. Не менш деструктивні мутації відбуваються й з іншими атрибутами техногенного світу: авто «Боро», шаховий апарат [див. відповідні розділи книги «Боро плюс» та «Надлишкові деталі»: Іздрик 2010]. Однак апогеєм жорстокості, цинізму й абсурду є сценарій кінця, що здійснюється в розділі «Павільйон» під час зйомок «науково-популярного порнофільму», фіналом яких

є «мертва тиша» й потойбічний «тихий спів» [див.: Іздрік 2010:294, 157–174]. Закінчується ж другий розділ книги «АМ™: як досягти безсмертя в домашніх умовах» своєрідним складанням пазлів* гри, кожен з яких — «постать, силует, абрис» — є лише «астенічними привидами по кутках кімнати», фігурами, що «від найлегшого доторку <...> розсипалися на тисячі, мільйони, міріади бездушних, безтілесних кульок» [Іздрік 2010:175–181]. Остання глава третього розділу «Третина вод, третина слів, третина кімнат» у «темному вузькому коридорі» збирає водночас усі калейдоскопічні часопросторові «пазли», з'єднані між собою текстовими нитками — зачіпками образів-перевертнів, мотивів-реверсів. Складається враження, що текст постійно себе нашаровує, створюючи своєрідний внутрішній інтертекст (так, наприклад, «гвинтові сходи» неодноразово семантично дублюються у «надлишкових деталях», як-от у малюнку на шпалерах). Хронотопи-пазли дублюють докосмічний «хаос», в якому «було темно, а час і відстань, як це буває після викуреної з «лівими» трави, розтягувалися в безкінечність» [Іздрік 2010:267]. Ось як пише про текст-пазли у Передмові до видання «3:1. Острів Крк. Воццек. Подвійний Леон» Юрій Андрухович: «Пам'ятаю, як усе, що вмістилося в цій книжці, народжувалося й писалося. На світ Божий з'являлися якісь розрізнені шматки. <...> Я мав з цим проблеми: у моїй свідомості з почутого ніколи не складалася цілість. <...> Поява остаточної цілості <...> засакувала мене зненацька. Раптом виявлялося, що “розрізнені шматки” якимось фантастичним і цілком не зрозумілим для мене чином взяли і склалися в єдине романне тіло. І кожен з них тепер як влитий саме на своєму, єдино можливому місці — ні додати, ні відняти. Постмодернізм зобов'язував до виготовлення абсолютно точних, бездоганих пазлів» [Іздрік 2009:5]. Роман подібний до кубика-рубика, в якому «естетика чистого абсурду» [Іздрік 2010:218] поєднується з маскарадною грою фігур-масок псевдо-Я і пояснюється внутрішньою логікою ребуса-гри, а «дійові особи», зазнаючи усіляких метаморфоз та модифікацій, гинуть (або закінчують життя самогубством, що може бути «фіксацією парного суїциду <...> на вулиці святого ... гм... Петра» [Іздрік 2010:226], або стають жертвами «законів кіноіндустрії», як у розділі «Павільйон», чи навмисного підпаду «агентом—пацієнтом—послушником» «вокзалу—концтабору—монастиря» тощо). Апологізація смерті втілюється в філософських претензійних сентенціях на кшталт такої: «Наш досвід показує, що більшість

* Невипадковим є образ конструктора LEGO, який час від часу вигулькує в тексті роману «АМ™: Як досягти безсмертя в домашніх умовах».

речей закінчується смертю» [Іздрик 2010:270, 257] та в розщепленні Я на безліч віддзеркалень. Олена Бровко розглядає принцип множинності й еклектики в «Подвійному Леоні» через вкраплення в текст творів китайської літератури 18 століття, паратекстуальних елементів, як-от: епіграфів і заголовків із пісень «Бітлз», фільму «Леон-кілер» та ін. Усі ці вкраплення, фрагментарність свідомості й світосприйняття головного героя «Подвійного Леона» дають підстави авторці вважати цей твір матеріалом для теорії шизофренії, а також розглядати його як ризоматичну модель, у якій «композиційна організація твору накладається на матрицю патерна ризоми» [Бровко 2011:271].

Одночасно художні тексти Іздрика маніфестують нездійсненність глобальних есхатологічних сценаріїв (адже: «<...> нічого не стається, і світ не вмирає, не зникає, не провалюється від сорому власної недосконалості <...>» [Іздрик 2009:128]) і запрограмованість їх (текстів) на самознищення. Наратор «Воццека» («він, сам-собі-той, сам-собі-автор, сам-собі персонаж») «надумав сконструювати такий текст <...>, який би був настільки герметичним і замкнутим, наскільки ж симетричним і самовбивчим <...>, два тексти чи дві частини одного, які заперечували б одна одну. Кожна з них могла б щось твердити, означати, розповідати, та оте "щось" неодмінно б руйнувалось, знищувалось іншою» [Іздрик 2009:132]. Далі автор пропонує власний сценарій такого текстового автознищення: «усунути спочатку автора, чия постать бовваніє незримою тінню за кожною сторінкою кожної книжки, а потім піддати руйнації саму мову». Інструментом же (і чи не основним) такої подвійної руйнації виявляється мова — «ненависний монстр, <що> пожериши всіх, почне пожирати сама себе, вивертатиметься, мов рукавичка, мимоволі звільняючи щойно проковтнутих бранців, і знову починатиме все спочатку, і знову нищитиме всіх, щоби в кінці добутися до себе» [Іздрик 2009:133]. Ю. Лотман у книзі «Культура і вибух» пояснює проблему кінця-початку «необхідністю примирити недискретність буття з дискретністю свідомості (і безсмертям природи зі смертністю людини)», що й привело до появи ідеї циклічності, «а перехід до лінійної свідомості, — уточнює вчений, — стимулював образ смерті-відродження» [Лотман 1992:251]. Французький філософ Жан Бодріяр, описуючи фатальні стратегії (однією з яких є відсутність випадку й продукування наслідку причиною), називає ознаку, «констеляцію», сутність знака — «ефективністю однісінького знака», — що пояснює циклічність: «<...> ознака появи речей є ознакою їхнього зникнення. Ознака їхнього народження є ознакою їхньої смерті. <...> Символ піднесення є символ падіння, символ з'яви є символом зникнення» [Бодріяр 2010:158].

Вербальний світ, моделюючи всі можливі світи, за допомогою вербального інструментарію й коду перетворюється на творця-руйнівника, нівелюючи початок і кінець, зовнішнє і внутрішнє, життя і смерть. Така самоцінна амбівалентність слова-знака, слова-символа, слова-медіатора, слова-деміурга та т.ін. ототожнює його з міфологемою дзеркала: *«Неможливо відрізнити саме дзеркало від його відображення в іншому. Можна тільки вдивлятися в цю порожнечу, вгадуючи ще одну, а за тією ще й іще»* [Іздрик 2009:133]. Дзеркало-хронотоп у цьому розумінні стає дублікатом (семантичним синонімом, образним ізоморфом) хаосу, пустки, смерті, кінця-початку. Юрій Андрухович, готуючи читача до сприйняття складного, «майже довершеного світу» Іздрика, пише в Передмові до «триптиха» 3:1: «Цей світ є словами, їхньою сукупністю, їхнім геніальним зіштовхуванням, мовою, всіма її відстійниками, каналами і пастками, але водночас цей світ є кінематографом, музикою, фотографією, відеокліпом, молитвою, розпачем і снами, тобто все-таки мовою. Цей світ густий і насичений, прописаний (прожитий?) до найменших деталей, переповнений відлуннями безлічі інших світів, книжок, слів і снів» [Іздрик 2009:7] (схема 2.2.3; схема 2.2.4).

Л. Тарнашинська у бібліографічному нарисі *«Володимир Дрозд: Письменник — лише уста народу»* зупиняється на міфологічній системі роману Володимира Дрозда «Листя землі», що прочитується на рівнях «символіки, способу організації та структури тексту, моделювання характерів». Сама назва твору «несе біблійний код»: «сезонно-циклічна метафорика образу листя означає зміну, оновлення — через процес руйнації, оновлення й невмирущість роду й родоводу, а ще — єдність землі і неба, той метафізичний часопростір, де й накопичується людський дух» [Тарнашинська 2013:20]. Любов Яшина в дисертації «Міфопоетика епіки В. Дрозда» зупиняється на особливостях імплементації в художніх творах письменника міфологічних сюжетів, образів, міфологем [Яшина 1999]. Дослідниця зауважує, що Володимир Дрозд за допомогою «об'єктивованої міфосимволічної мови» органічно вплітає в текст роману трансформовані біблійні, народно-язичницькі образи, що подаються виключно «крізь призму народного світобачення», а «апокаліптичність мотиву руйнування актуалізується через образ-символ «листя землі», в якому сфокусовано ідею зв'язку роду з Деревом Життя: «листя землі» як «знак руїни». Центральна тема роману — тема роду, — на думку Любові Яшиної, розкривається зокрема через мотиви руйнування роду й світу [Яшина 1999:15–16]. Дисертація Оксани Січкарь присвячена психологічним вимірам творів Володимира Дрозда. Особливості «хімерної прози» письменника

міфологеми/міфемні шафа:
 вузьке довге приміщення, вогонь,
 «птіма», «морок», шляху, Дому
 (його відсутність), зачинені двері,
 вокзал, підвал, «дістателі
 камери» «васонів»,
 комфортабельних салонів літаків,
 авто й кораблів», «занеобаний
 будинок у глибині закинутого
 парку»; «прірва», «западина»,
 «набоднирянський вертосрад»,
 «провалля» свідомості

мотиви: пустки,
 метаморфози, безвиході,
 приреченості, марноти
 життя, неповернення
 додому, змішаності,
 нашарування, алогічних
 поєднань-переходів
 деталей, розщеплення,
 деструкції, дискретності,
 темені, тісноти,
 відмирання, руйнації,
 пірнання-занурення

міфосюжети:
 про черепах, що
 тримають на собі
 землю

міфомоделі:
 тератоморфна,
 онірична,
 галюцинацій і видінь,
 антропоморфна, танатоморфна,
 хтонічна,
 атрибутивна,
 архітектурна,
 техногенна,
 лінгвістична

Схема 2.2.3. Семіотична модель мегаміфосценарію кінця у творах Іздрика

полягають, на думку автора дослідження, в її «національно-міфологічному» підґрунті та «сугестивному психологізмі». «Залучення фантастичних, міфічних і фольклорних мотивів, — зазначає автор дисертації, — розширює часові рамки, залучаючи до оповіді прадавні, ще язичницькі часи. Міфологічні образи, про які говорить суголосся персонажів, свідчать про існування колективного підсвідомого, яке зберігає прадавні вірування» [Січкара 2008:14]. Галина Яструбецька в статті «Експресіоністичний вимір роману “Листя землі” В. Дрозда», зупиняється на «візіонерській» природі «Листя землі» (що ґрунтується, перш за все, на міфі й архетипі), проявом якої можна вважати змішування,

результат есхатології:

галюциногенний стан від
транквілізаторів — ліків
проти наркозалежності;
розщеплення власного Я
на «віддзеркалення»,
«дзеркальних візаві»,
«розсипання» на друзки
власної свідомості та
аморфізація власного
тіла; «апокаліптична
картина - панорама —
із-тільки-сну-
притаманною-логікою»



*есхатологічні
локус/темпораль:*
готельна кімната;
інтраверсійний локус
(душа й підсвідомість
героя); «ніщо»,
«пуста»; місто-
армагедон; реальні
локуси-топоси; сні;
галюциногенні стани



причина кінця:

навмисний підпал
(вогнь); страх; порожнеча;
метаморфози, замкнені
простори («ротова
порожнина пса»,
«монастирська келья»,
«неф незнайомого
вокзалу»); наркотичне/
алкогольне сп'яніння;
метаморфози; жорстокість,
цінізм й абсурд

*образи-атрибути
кінця:*

шафа, вузьке довге
приміщення; вогнь;
«пітьма», «морок»;
«мерехтлива темрява»
книжкових полиць;
«велика вода»!
каламутна річка.
смертоносний потік



медіатори:

книги; слова-речі;
«орібничка — небало
обитий у стіну цвях,
або оірка на панчохах»;
сходи- й коридори-
лабіринти; «мутна
річка дрімоти»;
«гвинтові сходи»;
дзеркало



Схема 2.2.4. Текстовий алгоритм мегаміфосценарію кінця у творах Іздрика

злиття міфологій народів світу. Автор серед іншого пише: «У “Листі землі” наявний доглибинний ізоморфізм міфоструктур з індивідуальною психосемантикою автора, це вже — властивість філогенезу та ознака онтогенезу. Почавши з необхідності заявити про себе як індивідуальність, В. Дрозд міфологічно складову вивів у сферу існування самої собою і в собі». Галина Яструбецька аналізує «глибинні структури» твору, серед яких — «семантика болю», яка включає в себе й «криваву компоненту». Саме це дає підстави, наголошує науковець, називати «Листя землі» «червоним романом», «кривавий потенціал» якого проявляється в катастрофізмі й танатографії. Однак філософія й поетика «експресіонізму» твору «утримує феномен смерті в достойному їй вимірі трагізму й необхідності-невідворотності, у сакральній амбівалентності, як і все, що має базисну функцію життя» [Яструбецька]. Стефанія Андрусів зазначає, що роман «Листя землі» пронизаний міфологічністю філософського плану [Андрусів 1998]. Н. Колошук у статті «Про специфіку сюжету й характеротворення в сучасному українському романі-епопеї (В. Дрозд “Листя землі”)» зауважує, що розповідь «суб’єктів символічного полілогу» «спирається на міфічні архетипи, властиві поетиці слов’янського (зокрема, поліського) фольклору та на біблійні стильові формули», що свідчить про інтертекстуальність роману [Колошук 2004]. Микола Жулинський вказує на використання прозаїком образів, «загорнених в алегорію, у метафору чи у міфообраз» [Жулинський 1986]. М. Павлишин у статті «Чому не шелестить “Листя землі”?» підкреслює міфологізм роману, розглядаючи характер осмислення в ньому загальнолюдських цінностей та його філософсько-історичну проблематику [Павлишин 1997].

Реалізація міфосценарію кінця в романі Володимира Дрозда «Листя землі» відбувається перш за все за допомогою міфологем — першоелементів буття. Гідроморфний та піроморфний коди стають ключовими при декодуванні міфосценарію кінця. Так, «вода» (об’єктивована міфологемою вселенського потопу, образами дощу, річки Невклі, зливи тощо) та «вогонь» розкривають свій міфологічний спектр на міфологічних зрізах, виявляючи руйнівну семантику амбівалентності: є передвісниками лихої долі (солоний дощ як передвісник біди: «Як виходив Кузьма з двору, Оксана наздогнала, припала до грудей його: «Може, й не побачимось болей, братику!» Дощ мрячив, і був дощ» [Дрозд 2009:295]), «потоп» — знаком Божого гніву на перших людей («прибула вода прибутна, покрила вона гори Холодну, Тайницю, Жомирівку і Вишневу, що над Невклею, і все живе стерлося із землі, і тільки стоги сіна лугового плавали по воді, як хмари по небу, і люд наш пакульський

на тих стогах рятувався <...>» [Дрозд 2009:85]); «вогонь» є локусом, символом і знаком смерті («У відблисках вогню скакав верхи на коні чоловік із шаблюкою в руці, на Нестора лицем схожий. А потім червоний вогонь згас, і загорівся вогонь чорний. І в чорному вогні конав чоловік, на Нестора лицем схожий <...>, вогняна ріка розлилася по землі, і тою вогняною рікою брела жінка з дитинчам на руках <...>» [Дрозд 2009:73–74]), передвісником страшних бід, катаклізмів й апокаліпсису («Було літо Господнє одна тисяча дев'ятсот десяте. Того року з'явилася на небі зізвізда, на віник вогняний схожа, і гомоніли люди старі, що віник той скоро вогнем по землі пройде і пустою світ стане, бо в сирій землі лежатимуть, хто сьогодні життю радіє» [Дрозд 2009:323]), карою небесною (порівняйте образ люльки, витрушений жар з якої карає людей пожежею: [Дрозд 2009:303]), символом небесної туги від горя людського (образ червоного сонця, що «кров'ю плаче. І по крилах вітряка, Кузьмою Терпилом на горі збудованого, тая кровиця ручаями тече» [Дрозд 2009:642]). Подвійна міфологема «вогняної води» підсилює апокаліптичність сценарію, що відкрився Несторові, коли народжувалися його діти: «Буде дощ вогняний на землі і буревій великий, і смерть голодна по землі ходитиме і не насититься, докуль сто літ не мине, а може, й довший, і осипатимуться людяки з дерева життя, як те листя восени, і на біле казатимуть чорне, а на чорне казатимуть біле, і будуть правда з неправдою на одне лице і ходитимуть у парі, і тільки той, хто одрізнить, порятує душу» [Дрозд 2009:81; порівняймо з «ріками крові» під час революції в «Книзі про любов і ненависть»: [Дрозд 2009:114]. Революція усвідомлюється Опанасом Журавським як апокаліпсис, коли «темні народні маси, підбурені безвідповідальними демагогами, у ближчі десятиліття завоюють державну владу і зметуть з лиця нашої землі багатші й освіченіші верстви» [Дрозд 2009:189, див. також: 249], та й стає апокаліпсисом [див., наприклад: Дрозд 2009:548]: «Бачу багато горя та крові попереду, і страшно й печально мені од знаття мого», — зізнався Нестор Семирозум Устимові [Дрозд 2009:313]. Хтонічний, танатоморфний світи піднімаються на поверхню: «<...> революція — це вогонь, в якому згоряють і праведні, і грішні, а на попелищі одуреним народом правуватимуть завтра демони зла, що вирвалися з глибин самого пекла» [Дрозд 2009:566].

Результатом сценарію кінця стає руйнація Дерева Життя, осипання листя з Дерева Життя — це метафора загибелі-погибелі людей. Вогонь є основним помічником зла, що «як зараза, як чума, як пустеля: дихає пекельно і на всі дні землі. І лише той врятований буде від його пекельного палу, хто добро чинить» [Дрозд 2009:89]. Знищення життя описується

в «Книзі днів» (що є «пам'яттю людською» [Дрозд 2009:274]) як вогняна смерть: «Як згубить людина душу свою чи продасть чорному Богові за земні солодощі <...>, і світу не стане: закипить, запалає земля, а небо згорнеться у вогняний клубок і впаде навіки» [Дрозд 2009:88]. Вогонь, приймаючи образ золота, стає нищівним суддею людської жадібності, що й сталося з Гаврилом Латкою, якого обдарував Нестор «з люльки своєї — аж задзвеніло. Ледве прителепав Гаврило додому, така тяжка ноша його була, хоч і танцювало серце в грудях, що розбагатів. Зачинився йон у коморі і давай золото в кадуба насипать. Сипле, сипле, а золотим червінцям нема вичерпу. І вже кадуб наповнився по вінця, а золоті червінці із солодким дзвоном на золоту підлогу падають і жаринами по кутках комори розкочуються. І зайнялася комора вогнем з усіх сторін, відтак вогонь на хату перекинувся. Поки люди збіглися, щоб гасити, самі головешки лишилися» [Дрозд 2009:141–142]. Володимир Дрозд тут експлікує фонові-культурологічний запозичений давньогрецький міф про золото царя Мідаса, вводячи міфологему вогню як символ кари небесної за людський гріх жадоби, сріболовства й зла (так, вогонь карає сліпотою Михаля Громницького, що наказав знищити хрест на могилі Нестора Семирозума, де було закарбовано слова про Горіхову землю: «Облив він гасом хреста дубового і підпалив. І спалахнув хрест, як порох, вогонь стовпом до неба знявся, а Громницькому полум'я од хреста очі випалило», а Наталку Блюмову — за виміняну в голодний рік в Уляни хустку, подаровану тій Нестором: «<...> вогнем червоним напиночка та її взялася, <...> далей хмаркою диму стала <...> шрами страшні на плечах її бачили, не зажили яни і до могили, отаке було» [Дрозд 2009:242, 162]). Вогонь (що імплікується образами «трьох нововистих коней», «шатами царськими», матеріалізованими з кресала люльки Нестора Семирозума) як атрибут інферальної метаморфози, потойбічної сили стає символом омани, психологічним асоціативом смерті (адже коли «впали шати царські з плечей Латчиних, і розтанули, як сніг навесні <...>. І золотої карети, і коней, що вогнем диxали, не стало в подолі Вишневої гори <...> побрів йон до хати своєї <...>. Але не було вже хати, стовпом вогню взялася хата, і тільки дітки яго бродили по попелищі» [Дрозд 2009:209]). Нищівний вогонь («Горіли хати на Болотниці <...>. Горів вітряк на горі Тайниці <...>. Горіла контора громадська <...>, і горіли пожарища на небі, як на землі, і весь світ вогнем брався <...>» [Дрозд 2009:317–319]) стає знаком і передвісником кінця світу і підсилюється мотивами плачу, болю, смутку: «І плач у селі стояв, і стогін великий, як перед кінцем світу. <...> І був плач і стогін по селу несусвітний, хоч ніч уже» [Дрозд 2009:318–319].

Колоративною експлікатемою вогню в тексті роману є «червона кров», що реалізується на міфологічному зрізі передвісників (смерті, біди, нещастя: «<...> небо над горою Круковою червоно бубнявіло, наче крові обпившись. І горілим тривожно тягло із-за Невклі, од болота Замглай, яке тліло негасимо, удень і вночі» [Дрозд 2009:658]), знаків (зла, страшних діянь: епізод смерті Вовчара: могилу, над якою «шумить ліс Сіверський та вовки в снігових кучугурах виють», можна було знайти по кривавому сліду: «гілки дерев у лісі, за Чорною рікою, надломлюючи: з гілок дерева, яке над отамановою могилою виросло, не сік, а кров червона потече. То плаче на тім світі кривавими слізьми Кузьма Терпило, що суд над вовчарем звершив. Бо ніхто з людак земних — не судія інший людині, що б яна не чинила, а тільки Бог їй судія. А ще гомонять, що по зорях можна тую могилу розшукать: зірка, червона од крові, пролитої отаманом, над нею горить. Але усе те — забобони і баяндраси бабські, так я думаю. Бо калі б над могилами тих, хто кров людську пролив на віку нашому, та зорі червоні палали, усе небо давно пурпуровим було б...» [Дрозд 2009:685]. Мотив уселенської печалі від людського горя підкреслюється метаморфозами у світах живої, одухотвореної природи та астральному: налиті кров'ю зорі, червоні від крові небеса, криваве сонце, криваві ріки тощо (див., наприклад: «Біжу я лугом, сонце вже за Крукову гору сідає, червоне, а мені воно Савиною кров'ю плаче. І по крилах вітряка, Кузьмою Терпилом на горі збудованого, тая кровиця ручаями плаче», «<...> сонце, викотившись з-за Холодної гори, суворим червоним оком зазірало до куреня. <...> усе було в кривавій, зловісній поливі. <...> А удома <...> чекала на них звістка про війну» [Дрозд 2009:642, 651–652]).

Орнітологічним психологічним асоціативом вогню — передвісника нещастя — є півень-віщун (змайстрований Кузьмою, «сином Семирозума», на даху своєї хати): «<...> як запіє той півень голосом залізним, моровиця по землі ходитиме і для багатьох погиба настане. <...> І сталося, як віщувалося: розруха пішла по землі, а скоро — і голод. І вимерло люду, старого і всякого, без числа» [Дрозд 2009:341]. Хтонічно-орнітологічно-піроморфним образом матеріалізованого кінця світу стає «змій огнедихий», який «над землею літатиме і буде поруха на все живе» [Дрозд 2009:340]. Народнопоетична іпостась міфологеми змія об'єктивується в тексті образом піроморфної хтонічної істоти — триголового «зміюки крилатого», що летів «над пустелею зеленою у бік церкви пакульської, і три голови його вогнем дихали. І вже язики вогню того маківки церкви лизали. <...> і застогнала земля пакульська од подолля Крукової гори до круч над Невклею» [Дрозд

2009:699]. Фольклорний сюжет про викрадення змієм нареченої/дівчини/принцеси трансформується в зникнення в небесах пакульської церкви, котру забрав «зміюка крилатий»: «І одділилася церква наша од землі, на якій одвіку височіла, і в небо, сонцем привечірнім підчервонене, стрімко злетіла. Виписав зміюка крилатий коло над зеленою пустелею, де Пакуль колись був, і зник у хмарі чорній без сліду. А церква злітала все вище й вище, аж покуль, у небесах верхніх, над Краєм нашим, до життя нового розбудженням, зорею ясною засвітилася» [Дрозд 2009:699]. Матеріалізованим проявом «змія, який вогнем дихає і дає нину людям живими бере», є в тексті роману Чорнобиль*, що «з «червоної мітли» почався і <був провіщений — Ю. В.> півнем залізним» [Дрозд 2009:420, 342; див. також: 421, 494]. Чорнобильський вогонь, будучи включеним у знаково-передвісницьку парадигму, перетворюється на символ пробудження, переродження, застереження, нагадування про смерть: «Надовго вогонь сей страшний, у день гніву Божого йон запалений. І буде йон дзвоном для живих, але сплячих, щоб пробудилися» [Дрозд 2009:616]. Локус, в якому має вплив вогнедишний «зміюка», розростається до «зони <...>, як лишай на тілі земному», а сам «дракон» перевітлюється то на «птаха нічного», що «невидимо ширяв над селом і квилів у темряві голосом печальним, аж страшно слухати було», то на «богиню смерті і ночі Морану», яка з'являлася Уляні на горі Круковій [Дрозд 2009:617, 696]. Двійниками «вогнедишного зміюки» є мешканці мертвої річки Синявки, води якої були «гіркі, і у воді прозорчистій рогаті зміюки клубками зеленими в'юнилися» [Дрозд 2009:697]. Атрибутами смертельного хронотопу Зони є й усіляка нечисть, як-от: «тварі косматі дідьків та мар», «коти крилаті», кущі бузини, що в етнічній традиції українців є негарною, нечистою рослиною (у Зоні «пахнув цвіт бузиновий духом сірчанним, пекельним») [Дрозд 2009:697]). Так,

* Рецепт порятунку світу в «добу техногенних катастроф» Оксана Забужко занотує в есеї «Планета Полин: Довженко — Тарковський — фон Трієр, або Дискурс нового жаху»: «Відомо ж бо, що кожна здорова клітина в організмі працює і «на вхід», і «на вихід» — одночасно і віддає поживу, й одержує її. Ракова — заражена «меланхолією» безвихідного індивідуалізму — «божеволіє» й хоче тільки одержувати, працює на власне «я». Коли планета Земля, вражена вибуховим розростом такого «онкоподства» (де «кожен хотів добра, але тільки для себе»), починає перетворюватися на планету Полин (у кінцевій перспективі — на ядерну пустелю), то кожна здорова клітина має змогу «направити» порушений «обмін речовин», перейшовши в режим роботи, прямо протилежний «раковому»: відмовившись брати від організму поживу — й повністю віддавши себе йому на потраву. Ось це й є «аскеза» як рецепт «уряткування світу» за Тарковським — «добровільне випадання з обміну» <...>» [Забужко 2012:232].

патогенністю просякнуті світ живої, одухотвореної природи, антропоморфний, астральний світи. Поганський образ Смерті з косою втілює сценарій кінця в Краї: «Ой люду-люду нізачо погигло, наче з косою сама Смерть в Пакуль прийшла і вкосила лугу людяцького...» [Дрозд 2009:383] Мотив кривавих жнив розкривається в тексті роману через народно-поетичний образ Смерті (яка «по землі ходить і покоси кладе» [Дрозд 2009:448]), що розмножилася до «легіону Смертей»: «Червоні косять білих, білі косять червоних, і косять вони одне одного без жалю і сумніву, як траву. Бідні хапають за глотку багатеньких, руйнуючи заразом і державу, і моральні основи буття людського. <...> Розділилося руське плем'я на хохлів та кацапів, і вони безжально товчуть одне одного в ступі смерті, наче не від кореня єдиного. <...> І всі зло творять в ім'я добра немислимого — задля світлої будучності, задля блага народного... І тече кров по землі нашої ріками червоними, плач і стогін людяцький солоним туманом стелеться» [Дрозд 2009:448–449]. Жнива «легіону Смерті» перетворюють землю на пекло: «Ніяка сила, чиста чи нечиста, не вигадася пекла страшнішого, аніж його люди придумали» [Дрозд 2009:501]. Смертельна косовиця порівнюється зі «смерчем вогняним, <що — Ю. В.> прокотився над землею»: «мор людей виморював» [Дрозд 2009:504] (голод 1921, 1932–1933, 1947 років, громадянська війна, сталінські репресії, Друга світова війна та інше). Пакульський апокаліпсис* розкривається перед очима знахарки-віщунки, дружини Нестора Семирозна Уляни уві сні. Смерть, «притомившись за косою ходити», знайшла собі помічників — «наче табун диких коней, яким ніхто не кермує, а кермує ним надмір сил стихійних» («І знайшлося на землі багато охотників до такої роботи. І підуть вони скоро покоси із люду по світу класти, як із трави — по лузі. І буде той зверху, хто ширший покіс кластиме, хто більше вкосить. Але не знатимуть вони того, що скоро слідом за ними Смерть ітиме і коситиме нещадно помічників своїх. І полетиться кров добрих і злих, праведних і грішних у море одне. І бродитимуть людяки по коліна у крові <...>» [Дрозд 2009:550, 509]) і перетворила землю на «божевілля», «незбагненну

* Оксана Забужко в есеї «Планета Полин: Довженко — Тарковський — фон Трієр, або Дискурс нового жаху» так загадує про вживлення євангельського тексту в (пост)чорнобильську «пустку тотальної невідомості»: «<...> головною психологічною реальністю стало безстрокове чекання кінця, в кращому разі — на науку решті людства, якщо те заціліє ("наука вимагає жертв!"), отримати для того, що з нами сталося, і м'я, освячений тисячоліттями культурний код, який одразу вписував наш досвід у якийсь глобальний, загальнолюдськи-трагічний сценарій і надавав йому с е н с у, було не просто полегкістю — то був перший крок приборкання хаосу» [розрядка автора: Забужко 2012:218–219].

світову веремію», в якій все перемішалося (*«божевільня тепер — увесь світ, і невідомо, чи піде йому ближчими роками на поправку, чи піде на гірше...»* [Дрозд 2009:373, 359]). Дмитро Листопад дає ім'я «демону безумства» — *«Вельмишановна Дурість Історія»*, під *«залізною, невблаганною ходою»* якої *«похрускують» «кісточки»* людей [Дрозд 2009:589]. Есхатологічні картини *«лихоліття кривавого»* відкриваються у видіннях і снах як чорні й білі полотна, створені смертю [Дрозд 2009:522], а сам хронотоп смерті — то як *«холодна далечина»*, *«білий саванний простір, і таке ж біле, холодне небо над лугами <що — Ю. В.> здавалося віком труни, яке ось-ось опуститься»*, то як *«червона пащека ями, яка ковтнула труну з тілом сина її* [Дарини — Ю. В.], *завірюха, що встеляла розритий, витоптаний людьми, що прийшли на похорон, цвинтар незаймано білим снігом»* [Дрозд 2009:514–515, 529]. Міфосценарій кінця у міфоснах та видіннях моделюється у фоново-культурологічній парадигмі з її традиційними маркерами: білим кольором, труною, ямою тощо. Мотив роззявленої *«пащеки ями»* підкреслює потойбічність, ірреальність *«безумств»* (у тому числі — *«політичних»* [Дрозд 2009:540]).

Апокаліпсис знищує мрії й *«видива» «Горіхової землі»*, перетворюючи рай на пекло — *«провалля, на дні якого — неминуча загибель»* [Дрозд 2009:640, див. ще: 585]. Руйнівна стихія вогню спопеляє світ, уособлюючи собою символічний результат знищення усього й маніфестуючи марноту життя: *«<...> усе, чим тепер так дорожимо, вогнем візьметься, попелом стане, і вітер часу попів розвіє»* [Дрозд 2009:339]. Вогонь смерті розуміється як матеріалізація світового зла (*«Ой людоньки, поганий се вогонь, кріпко поганий! Давно йон запалений, не сьогодні. Запалений йон ненавистю, злом та нерозум'ям, що між людей рясно зійшли, а тільки тепер видимий став. Буде лихо велике Краєві нашому од того вогню, стануть люди наші гіркі, як написано, і осипатимуться людяки з дерева життя, наче листя сухе»* [Дрозд 2009:457]), а кожне злодіяння *«Бога смерті»* супроводжується *«сатанинським реготом» «антихриста»* [див., наприклад: Дрозд 2009:593, 439]. Накопичення зла у світі розкривається через мотив взаємопов'язаності: *«<...> злоба за злобу чіпляється, і ланцюг сей тяжкий для людяк, і душить їх, як удав чи петля»* [Дрозд 2009:313]. Зло, на відміну від добра, символізує безплідну субстанцію, котра плодить лише *«багато горя та крові»*, та не дає життя: *«<...> од зла ще ніколи й ніде добро не вродило, бо різне сім'я в них», «<...> з крові кровиця виросте, і довго ще нам та деткам нашим тую ниву жать!..», «І сколько кровиці людської не проливай, щастя з крові не виросте, а виросте бур'ян новий на полі*

людському» [Дрозд 2009:313, 364, 383, 384]. Тому зло, що народжує зло, уособлюється в образі насіння бур'яну, яке множитья стократно з однієї зернини: «<...> може, і нам хто з небесних висот пригорішу зла синопунув, аби розрослося воно на планеті нашій, аби люди землі одне одного на корені винищили і місце для когось невідомого звільнили? Дак бур'яни ще можна виполоти, а зло — воно нове зло творить безперестанно, і душі людські в тому чорному вогні згорять <...>. І ненависть на багато десятиліть уперед історію людську встеляє попелом, і зло, а не добро стає мотором жисті... <...> з малого, дозованого зла велике зло виростає в народі, як з крихітної насінини дерево могутнє» [Дрозд 2009:453]. Зло є «чорним вогнем», «Богом смерті, <що — Ю. В.> ходитиме по землі, в ненависті зачатий» [Дрозд 2009:455–456]. Плодами «Бога смерті» є ріки крові людської, яка «тектиме по землі нашій, і гукатимуть з обох берегів одне на одного: “Се — ти пролив! Ні, се ти пролив!” Але не знайдеться ні правого, ні винуватого, пізно буде мірятися, бо крові з ріки тої не вичернаєш і життів людських не повернеш <...>» [Дрозд 2009:489]. «Ріки крові» розростаються до безмежжя, і море ненависті та зла стає символом влади хаосу, темряви, безапеляційним проявом переможної ходи смерті, «бракки людської», під час якої людей розпинають «на хресті ненависті і злоби»: «<...> прості людаки звіріли. Як несповна розуму робилися. <...> Ненависть та зло — морем розливанням по землі нашій пливло, в очі людям сміялося: де ж ваш Бог, милосердний та добрий?..» [Дрозд 2009:665, 496]. «Море ненависті» з його «хвилями зла» перетворюється на апокаліптичний потоп, «кінець світу» [Дрозд 2009:402, 447].

Міфосценарій кінця експлікується в колоративних міфологемах чорного, червоного та білого. Так, епізод смерті Богдани Листопад (самогубство: тоне в морі) будується на зіткненні й семантичному дублюванні цих кольорів, де червоний (червоні небо і море, що «розбурхане в червону сорочку вбралося», «кривава рана зірки» на шкіряному картузі) і чорний (шкіряний одяг, з якого «виковзнула <...>, наче од маишкарі звільнилася, недобрим чарівником насланой», шкіряна куртка, що «лягла на пісок крилом вороним» [Дрозд 2009:607]) кольори накладаються один на одного, і звільнення від них, як від пут-павутиння, означає одягання іншого колоративного атрибуту смерті — білого, що є апеляцією до етнічних язичницьких вірувань українців в Білобога й Чорнобога (смерті й життя)*та християнської іпостасі

* Хоча Володимир Дрозд експлікує в романі пізніше, християнське, семантичне нашарування опозиції «Білобог — Чорнобог»: «<...> знаттє Улянине дужче було,

білого як кольору очищення, просвітлення тощо: «І залишилася вона в сорочці коленкоровій, білій. І ступила вона по піску білому назустріч хвилям морським. І обійняли її хвилі морські, але холоду води не відчула вона, бо вже мертвіло тіло Богдани Листопад у передчутті смерті бажаної» [Дрозд 2009:607–608]. Тричі колоративно продубльований мотив втечі з в'язниці зла експлікує образ смерті-звільнення як один із варіантів есхатологічного сценарію. А в «Повісті про Опанаса» «чорний» («тьма») експлікує своє ключове фоново-культурологічне значення: символіку смерті (відходження Опанаса Журавського у «той світ» описується як повернення на «Несторів хутір», де залишилася душа: «<...> і побіг через засніжене поле до Уляни, на хутір Несторів. Але сніг був глибокий і сипучий, сповивав ноги, виснажував, аж поки не впав Опанас серед поля обличчям у холодний білий сніг, що з білого ставав чорним...» [Дрозд 2009:205, див. також аналогічний епізод помирання Кузьми Терпила «у вирві од снаряда, на бойовиську»: 352]).

Ще одним актантом міфосценарію кінця виступає першоелемент «повітря», реалізований у тексті роману образами вихору, вітру, смерчу, який «тугим крутением закрутився навколо хати». «Вихор» усвідомлюється пакульцями як уособлення нечистої сили: «Як ходила я з чумаками, теж вихори налітали стовпами високими. Як забачимо, що нечиста сила до нас крутить, дак ми валку спинаємо, і під вози ховаємось, і воскресну молитву читаємо» [Дрозд 2009:82–83]. «Вихор» в іншому контексті (коли помирав Нестор) стає знаком смерті, атрибуту інфернальних сил, медіатором між світом живих і мертвих. «Вихор», «вітер» виконують функції помічників, артефактного супроводу Нестора в земному світі: поява вітру, туману передвіщає Несторову матеріалізацію серед живих в образі духа-помічника, духа-судді (адже нечиста сила, «усі знають, на семи вітрах прилітає» [Дрозд 2009:211]); «вітер» як потойбічна інфернальна сила допомагає Несторові звільнитися зі «стовпа кам'яного посеред города Пітера»: «<...> уночі свиснув Нестор Семирозум, і злетілися вітри з усіх чотирьох сторін світу, і розсипався стовп кам'яний на порох» [Дрозд 2009:139]. Вітер у ролі «віщуна» виступає в антропоморфному світі: з ним розмовляє Уляна, саме він застерігає людей від примноження зла на землі [див. про це: Дрозд 2009:362]. Вітер, будучи атрибуту інфернальної сили, стає передвісником біди і символом кари

як знаттє Мартина. Дужче чи не дужче, а око Уляніне од білого Бога, Мартинове ж око — од чорного, а сколько чорний Бог не бунтує, білого Бога завжди буде зверху, добро є добро, а зло — зло» [Дрозд 2009:255].

небесної для людей, які «узлі душею купалися»: так, витрушена Уляною Несторкою сіль викликала «вітрюган» і блискавку — «смерть та пожежу» [Дрозд 2009:498–499]. Однак, як засвідчує «пам'ятна Книга», збагнути сенс причинно-наслідкових зв'язків і правомірність людської кари — напрочуд важко: «Бо історія — ні, се не тільки клубок долей людських. Історія — се й клубок добра та зла, і заплутаний він дуже. Де кінець нитки з того клубка, де початок — ніхто тепер не добере, і сам Бог того не відає...» [Дрозд 2009:498–499]. Закріпачення душі, уярмлення та ув'язнення людини є смисловим синонімом відсутності повітря. Невипадково «придуха страшна», що «іде <...> на людяк Краю» [Дрозд 2009:656–657], віщує уві снах голодну смерть, голодомори, а ріки «гноївки», що потекли до моря, зробивши його «непродихним», є свідченням загнивання та потоплення душ: «<...> усі ми, хто животіє покуль, давно у тому морі смердючому душами своїми очерствілими потонули» [Дрозд 2009:605]. Пакульський «рай земний» перетворюється на пекло, що метафорично описується як «долоня смерті» («але не відаємо, калі тая долоня уже стулиться, щоб на той світ нас забрать» [Дрозд 2009:375]). Миттева зміна раю на пекло відбувається під впливом як природних стихій («круча уночі сповзла і всіх похоронила» [Дрозд 2009:375]), так і історичних (народна стихія, революційна стихія тощо). В обох випадках стихійне знищення земного раю залишає «тріщини в землі — як рани криваві» [Дрозд 2009:376]. Найтрагічнішим результатом такої зміни пекла раєм є руйнування дерева життя: людське життя — обезцінюється, і — як результат — безжально «обтрушується» часом «листя» цього дерева: «Так, листя, листя землі — ось що таке люди! Короткочасний вік їхній, і обчухує невидимий та нечутний вітер сее листя з дерева життя безперестанку, і опадає воно, угноюючи пласти часу» [Дрозд 2009:376–377].

Результатом міфосценарію кінця стає омертвілий хронотоп — «пустеля» з «мертвою рікою Білорічицею», на який перетворювали квітучий живий Край обпечені ненавистю та кров'ю люди: «розор Пакуля» [Дрозд 2009:698, 250–322] вчиняли «силою зброї», спалюванням, винищенням голодом, війнами, братовбивством, Чорнобилем [див., наприклад: Дрозд 2009:283, 287]. Найтрагічнішим є те, що «пустеля» — «зелена»: оксюморонність явища (зелений колір — життєствердний, пустеля — смертоносна) підкреслює абсурдність міфосценарію кінця. Ймовірним завершенням такого сценарію один із героїв роману, Дмитро Листопад, бачить землю — «неоглядну трупарню», де над «купою кривавого, витолоченого чобітьми людського

м'яса, <...> звалищем трупів смердючих <...> гулятиме вітер із слів, напридумуваних людством <...>, але й він скоро вицухне, бо не буде кому той вітер слухать» [Дрозд 2009:590–591]. Кінець людства усвідомлюється вчителем школи як повернення до первинного хаосу, коли ще не відбулося відділення світла від темряви, а все перемішано: «темрява і світло, добро і зло, розум і безумство» [Дрозд 2009:590].

Умовою нездійсненності міфосценарію кінця є збереження людиною душі. Душа людська ототожнюється з вогнем у печі. Символічна паралель експлікує іншу смислову складову амбівалентної сутності «вогню»: «вогонь» перетворюється на живу істоту, про що й оповідає у Книзі днів Нестор: «Хвалилася піч вогню, як усі її люблять та шанують: коли випаде з мене цеглина, люди біди чекають; а коли ближнього поховують, до мене долоні тулять, щоб я від смерті оборонила; а як іде хто з дому в далеку дорогу, заслінку в мені відчиняє, щоб повернутися живим та дужим; а ще кажуть про щасливих людей — у печурці народився. Слухав-слухав вогонь у печі ту похвальбу, скалячи золоті зуби, а далей обридло йому. Залишив йон піч та й побрів, куди очі бачать. І вистигла піч, і зробилася як мертва, купа глини, та й годі, хоч усе ніби лишилося, як і було, тільки тепла не стало. І обминали її люди, і заросла стежка кропивою та будяками, і розсипалася піч з годинами, і зникла без сліду. Отак і душа в людині, як вогонь у печі: поки є душа — є людина, а поки є людина — є світ божий» [Дрозд 2009:88]. Антропологізована піроморфна першостихія нівелює есхатологічний міфосценарій, унеможлиблює його, адже «живе душа людська, допоки добро в душі є, а як проросте зло натоємість — вмирає душа, як дерево, якому корінь підрубано, хіба що з дятлами воно розмовляє, поки впаде і розсиплеться на порох» [Дрозд 2009:88]. Руйнівне начало у філософському аспекті «Книги про любов і ненависть» має ненависть, що «висушує душу людини, аж поки не вб'є її», на відміну від любові, яка «душу живить, як соки весняні дерево» [Дрозд 2009:123]. Відсутність любові є ознакою омертвіння душі, наближення кінця (що, наприклад, сталося з Марією Журавською, душу якої роз'їла «ненависть до кровопивць» [Дрозд 2009:134]). Зло уподібнюється бур'яну й залізу, на противагу добру-зерну, добру-вогню: «<...> такеє врем'я прийшло, і ще тяжчєє врем'я наступає: розростеться зло у світі, як осот на горді, і не виполоти його силі Божій, надто глибоке коріння його. Кам'яніють душі людські, а будуть вони далей — як із заліза, і людяка на людяку звіром лютим дивитиметься, хоч — мед на вустах» [Дрозд 2009:390]. Любов і добро, що уособлюються в живому вогні,

міфологеми/міфемі:

«вода» (вселенський потоп, дощ, річка Невкля, злива), «вогонь» («*триє норюистих коней*», «*шати царські*», «*червона кров*»), «*вогняні вооди*», «*ріки крові*», золото, криваві сонце, зорі, небеса, ріки, півень-вищун, «*змії огнеодихні*», триголова «*зміюка крилата*», білий, чорний, червоний колір, труна, яма, саван, «повітря», віхор, вітер, смерч

мотиви:

омані, смерті, спалення, знищення, плячу, болю, смутку, уселенської печалі від людського горя, пробудження, переродження, застереження, нагадування про смерть, знищення мрії і «*видна*» «*Горіхової землі*», втечі з в'язниці зла

міфосюжети:

про золотого царя Мідаса,
про викрадення змієм нареченої / дівчини / принцеси,
про Смерть із косого,
про «*антихриста*», про Білобога й Чорнобога

міфомоделі:

гідроморфна,
піроморфна, хтонічна,
танатоморфна,
живої, одухотвореної природи,
астральна,
орнітологічна, хтонічно-орнітологічно-піроморфна, антропоморфна, астральна, відінь

Схема 2.2.5. Семіотична модель мегаміфосценарію кінця в романі «Листя землі» Володимира Дрозда

стають протиотрутою смерті: «Щоб із каменю вогонь живий добути, треба кресалом по каменю омертвілому ударити. Отак і Господь посилає на людей грішних війни, революції, болісті та наруги усілякі. І буває, що не один раз по каменю крешуть, а багато разів, покуль вогонь живий спалахне. І буде ще лих немало на землі нашій, аж тади запалає знову у душах людських вогонь добра та любові, і навернуться вони знову до Бога, і уже — навек» [Дрозд 2009:624]. Одним із дієвих проявів такого вогню-протиотрути є працелюбство: «<...> тільки робота і може світ од загибелі порятувати» [Дрозд 2009:655] (схема 2.2.5; схема 2.2.6).

результат есхатології:

руйнація дерева життя;
зникнення в небесах
пакульської церкви;
перетворення землі на
«божесвільню», «незбагненну
світову веремію», у якій все
перемішалося; ірреальні
«безумства»;
апокаліптичний потоп;
омертвілий хронотоп –
«пустеля» з «мертвою рікою
Білорічицею»; «розор
Пакуля»; земля – «неоглядна
трупарня»

**есхатологічні
локус/темпораль:**

Пакуль;
Чорнобиль;
смертельний
хронотоп Зоні;
мертва річка
Синявка; «холодна
далечінь», «білий
саванний простір»,
«червона пащека
ями»

причина кінця:

революція, вогняна смерть;
людські гріхи жадоби, злоби,
сріболовства; страшні людські
діяння, зло; війни; «мор»;
хвороби; голод 1921, 1932-1933,
1947 років, сталінські репресії;
злодіяння «Бога смерті»;
накопичення зла у світі

есхатологічна дія:

жнива «легіону Смерті»;
«смерч вогняний», зачаття
ненавистю, злобою;
засівання бур'яном (злом)

Образи-атрибути кінця:

«вода» (вселенський потоп,
дощ, річка Невкля, злива);
«вогонь» («трое норовистих
коней», «шати царські»,
«червона кров»); «вогняна
вода»; «ріки крові»; золото;
криваві сонце, зорі, небеса,
ріки, півень-віщун; «змії
огнедихий»; триголова
«зміюка крилата»; «твари
косматі дідьків та мар»,
«коти крилаті»; кущі
бузини; «чорний вогонь»

Схема 2.2.6. Текстовий алгоритм мегаміфосценарію кінця
в романі Володимира Дрозда «Листя землі»

Міфосценарій кінця вибудовується в романі *Володимира Лиса* «Століття Якова» навколо домінанти танатоморфної міфомоделі. Смерть («чорна бабушенція» [Лис 2011:163]) уподібнюється зернині, що не проросла: *«Його смерть сидить у тому письмі. На денці, самісінькому денці конверта, маленька і зіщулена, як зернина, що закотилася у щілину і втратила надію колись прорости»* [Лис 2011:14]. Ірреальні світи породжують видіння — хтонічні істоти («черви»), їх патологічні риси (польоти червів) (як-от у галюциногенних видіннях приблуди-наркоманки Оленки) [Лис 2011:17–18], відкриваючи шлюзи потойбіччя. Останнє овиявлюється в образах — хтонічних хронотопах, що розростаються в душі головного героя твору: «безбережної порожнечі» [Лис 2011:47], «чорного провалля» («Таке чорне, що й дна не видно. Тільки темрява там, внизу. Густа непроглядна темрява. <...> Дочка каже, а він кудись падає. У те провалля, у ту чорноту» [Лис 2011:219]), набуваючи більш виражених ознак експресивності: печаль («<...> неїна печаль схожа на довгоногого боцяна, що ніяк не може жаби вполювати, а може, й грається з тою жабою» [Лис 2011:182]), лють, що спопеляла («Лють у ньому — всередині, що спалювала нутро й начеб назовні, — то народжувалася, то гасла» [Лис 2011:46]), самотність (вводиться через образ-метаморфозу, породжений туманом — часопростором мертвих: «Він вирушив у туман, брів крізь туман, і здавалося, що йде не просто так, а має стріти тут когось знайомого, кого він не міг здибати у звичайному своєму житті. <...> Якову на мить здалося: то він став конем, самотнім, всіма покинутим» [Лис 2011:226–227], а також через нечистий хронотоп болота, з яким співставляється минуле: «Мохом все вже поросло. Мохом і болотом...» [Лис 2011:27]). Міфосвіт сну моделює сценарій кінця за допомогою образів — есхатологічних маркерів: «домина» з «кімнатами-хатами», у яких блукає, не знаходячи виходу, Яків [Лис 2011:68]; «рівчак»-світоподіл, що не поєднує, а розділяє закоханих («Бігла, добігла до рівчака біля їхнього городу. Спинилася, простягла до нього руки. Він теж спинився, теж простяг руки. Але не міг ступити далі й кроку, хоч знав, що рівчак мілкий» [Лис 2011:62]); річка — межа між світом живих і мертвих, що розділяє два береги: життя і смерті («Де ж то я стою, на якому березі, Господи!») [Лис 2011:64]; червоний кінь: «Як не раз у сні бувало, ловив свого червоного коня. <...> Зловив. І вже їхав, та річка постала. Кінь у воду ступив, далі поплив, а до другого берега ніяк не могли вони дістатися. <...> // Допливе скоро до того берега? Але уві сні не доплив... // А таки допливе — як не тепер, то в четвер» [Лис 2011:229–230].

Образ того берега з'являється й в артефактуальному світі: жінка-видіння «на другому березі болота» [Лис 2011:90] («Неоніла. Як тоді на березі Бугу» — в реальному житті [Лис 2011:91]) як попередження, знак долі. Танатоморфними часопросторами в тексті є занедбаний колодязь («Не колодязь уже, звісно, а ямка, заросла травою» [Лис 2011:87]), що стає місцем покарання непроханого гостя, смертю якого Яків розплатився за життя Оленки; «паща» печі, у якій спалювали живцем в'язнів (стародавня домна, яку німці «оживили<...>, коли металу забракло для їхньої армії», порівнюється з народнопоетичним образом хтонічного низу: «Наче з давніх-давен із не знати якого мороку змії виліз із страшною огняною пащекою, щоб людей поглинати» [Лис 2011:161]). Та й сама війна — «світ чужий-пречужий» — уявляється Якову «такою, що от-от пащу, пащеку, як великий звір, роззявить і поглине. Поглине навіки» [Лис 2011:159]. Тератоморфний код підсилюється хтонічними маркерами: війна «повзе» [Лис 2011:140], «совєти» — мов таргани («<...> в усі щілини, в усі країни пруть, як ті таргани» [Лис 2011:171]), образами понівеченої живої, одухотвореної природи: обрізаною гілкою, зірваним яблуком, «що покотилося в ще густу, але вже пожухлу траву» [Лис 2011:48], які слугують тлом смерті («<...> цівка рушниці <...> заглядає в очі — Якову? яблуку? — і, зрештою, він бачить, як з маленької, темної, бездонної дірки вилітає його смерть» [Лис 2011:48]). Піроморфно-танатоморфний образ вогню пекельного відкриває завісу «справжнього пекла» [Лис 2011:172], з яким пов'язується біблійний міф про Содом і Гоморру («Содом і Гоморра, от вони — Содом і Гоморра теперішні, — подумав Яків. — А там ніч. Усі ми покарані за гріхи наші. І я покараний» [Лис 2011:161; див. ще один контекст: 172]). Мотив гріха/покарання за гріхи/покарання невинних переплітається з мотивом зради, що вводиться в текст епізодом убивства Трохима, кров якого супроводжує життя Якова, як «поцілунки Юди» [Лис 2011:207]. Образами—передвісниками смерті є в тексті «рвучкий вітер» — уособлення минулого, «розтривоженої душі старого Якова» [Лис 2011:106], вітер — посланець із того світу [Лис 2011:112], вітер—провісник смерті [Лис 2011:179], а також невидимий чорний птах зі світу марень і видінь, що породжує низку метаморфоз: «маленький срібний медальйон» → «маленька срібляста мушля» і стає провісником долі Зосі [Лис 2011:123–125]. Свідком нещастя, бід виступають у творі «жовтий і байдужий місяць» [Лис 2011:37] і «холодні зорі» [Лис 2011:99] (схема 2.2.7).

міфологеми/міфемми смерть - зернина, що не проросла; «черепа»; «безбережна порожнеча»; «чорне провалля»; туман, болото, «доміна» з «кімнатами-хатами»; «ривчак»; річка, червоний кінь, жінка-видиця «на другому березі болота»; занедбаний колодязь; «пацц»; печі, вогонь; «ручкий вітер»; чорний птах; «жовтий і байсужий місяць»

мотиви:

польоти червиль, печалі, люті, що споеліяла, самотності, гріха/покарання за гріхи/покарання невинних, зради, метаморфоз

міфосюжети:

про триголового змія-людоджера;
про поцілунк Юді.

міфомоделі:

танатоморфна,
онірична,
хтонічна,
артефактуальна,
танатоморфна,
тератоморфна-проморфно-танатоморфна;
астрально-лунарна

Схема 2.2.7. Семіотична модель мегаміфосценарію кінця у творах Володимира Лиса

В історичному романі **Василя Шкляра** «Маруся» міфологічний сценарій кінця вибудовується фрагментарно. Нечистий часопростір ови-явлюється топонімами «Чортівий ліс» («Ліс цей був мочаруватий і заболочений, в його багнах справді могли водитися чорти <...>» [Шкляр 2014:42]), «річка Свинолужка» («ніхто ніколи не ходив через ту місцину, заклята вона була, водила там людей нечиста сила, не один горбулівець блудив ночами над Свинолужкою, і ніколи це добром не закінчу-валося» [Шкляр 2014:52]), «мертве село» [Шкляр 2014:186], загадкового «мертвого простору» гарматного вибуху [Шкляр 2014:94]. Ці «погані» хронотопи підсилюються давньоукраїнським етноміфонімом Смерті-косарки, яка на полі бою з'являється безносою смертю з косою, лезо якої

«стриміло вгору, як спис» [Шкляр 2014:45], «невидима кістлява карга» [Шкляр 2014:235], «чорна коса» [Шкляр 2014:257]. Вегетативним етно-символом смерті є «кущ рясної калини зі сплюсненими від ранніх приморозків темно-червоними ягодами», біля якого знайшов свій останній спочинок козак Санько Кулібаба [Шкляр 2014:296]. Супроводом смертельної «колотнечі» між партизанськими загонами — кіннотою отаманші Марусі й большевиками є, по-перше, дощ. Есхатологічна природа дощу передається метафорою «олов'яного дощу»: «То Степан Помпа, не злізаючи з коня, "помпував" червоних уже олов'яним дощем» [Шкляр 2014:65]. Руйнівна природа вогню («<...> половину нічного неба залила жовтогаряча заграва. То палав дерев'яний терем міліції» [Шкляр 2014:267]) врівноважує елементи гідроморфного й піроморфного кодів. В іншому контексті передвісниками побоїща є орнітологічні й зооморфні атрибути смерті: вороння, сичі, вовчі зграї, голодні лиси [Шкляр 2014:76]. Передвісником смерті є також образ хтонічного низу: «налитий кров'ю павук», з яким у світі марення і хворобливих галюцинацій порівнюється червоний хрест. Есхатологічний сценарій цілісно, а не фрагментарно вимальовується у світі уяви Мирона («Ми стояли на <...> такій висоті, де орли містять гнізда. Там, коли вибухає стрільно, його грім цілий день перекочується від гори до гори, від скелі до скелі. І тоді здається, що ці гори обвалюються і ти провалишся разом з ними в самісіньке пекло» [Шкляр 2014:75]) й сну-попередження Марусі («Ви стояли на найвищій скелі. Темний з лиця і дуже зажурений. Потім усе загуркотіло й гори почали обвалюватися») [Шкляр 2014:87–88]. «Суцільний лемент смерті» безголосо розносився також «мертвим містом», в якому «побиті шиби», «розчахнуті вікна» як надтріснуті, щербаті атрибути дому є знаками смерті, підсилені мотивами потрошеного/побитого/поламаного/зруйнованого начиння будинку — «катівні чека» [Шкляр 2014:102, 119]. Мертвий часопростір розповсюджується також і на душу, так що «холод пробирає наскрізь, гуляє в тілі, у грудях, наче там утворилася діра, утворилася порожнеча, в якій немає місця ні жалю, ні скорботі, ні болю, і навіть біда <...> не дістає до серця, наче його немає, наче його вийняли із грудей і поховали там, де немає нічиїх могил» [Шкляр 2014:283–284], адже «смерть висушила серце» [Шкляр 2014:287]. Міфосценарій кінця вводиться в текст також через біблійні сюжети про Юдину зраду, за допомогою модифікованих мотивів розпачу, каяття, обурення тощо [Шкляр 2014:132–133] та втечі Лота із Содому й імплікує часопростір «мертвого села» [Шкляр 2014:186–188]. Символіка знищення, руйнації, смерті прослідковується в образі порожньої церкви, що виявляє семантику мертвого простору:



Схема 2.2.8. Текстовий алгоритм мегаміфосценарію кінця у творах Василя Шкляра

«Ніде не видно жодної людини, жодного прихожанина, тільки на амвоні перед царськими воротами стояв священик і, Господи милостивий, він по пам'яті читав Літургію Василя Великого. Він промовляв Літургію, що мовби продовжувала в часі Тайну Вечерю, коли Господь визначив головне Таїнство Церкви — Таїнство Причастя» [Шкляр 2014:187–188]. Міфосценарій кінця реалізується і через мотив відрізання коси як знак втрати сили («Він <більшовик Мозолін — Ю. В.> десь чув, що сила відьом найчастіше схована у їхньому волоссі» [Шкляр 2014:300]).

Нездійсненність міфосценарію кінця прослідковується за допомогою образів біблійного контексту: ангела й Ноевого ковчегу, що у світі марень і видінь стають рятівниками-охоронцями: «Коли гори обвалилися, він <Мирон — Ю. В.> опинився на крихтному острівці серед

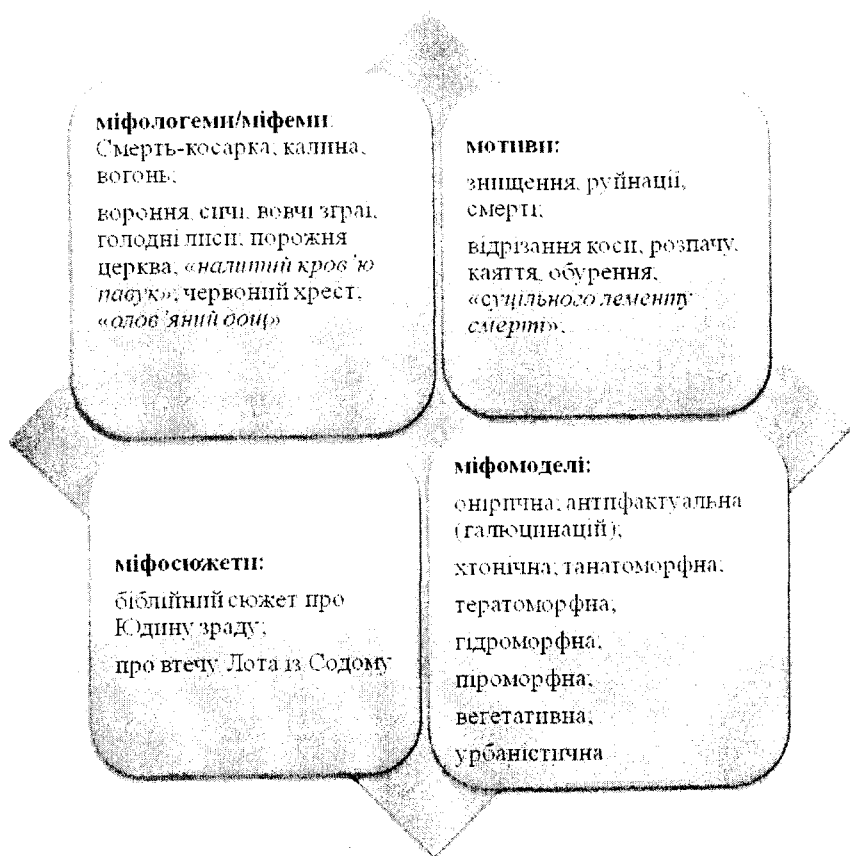


Схема 2.2.9. Семіотична модель мегаміфосценарію кінця у творах Василя Шкляра

безмежжя води. Вода тхнула кров'ю. Мирона охопив розпач, але невдовзі до нього підплив ковчег. На веслах сидів білий ангел. // — Не бійся, впливемо, — сказав ангел, і Мирон упізнав у ньому діда Чепурного із хутора Вищенького» [Шкляр 2014:261] (схема 2.2.8; схема 2.2.9).

У книзі *Сергія Ткаченка* «Під знаком Ярила», що є спробою діалогу красного письменства з малярством, есхатологічний сценарій тлумачиться через мотив повторення, що імплікує стан безупинного сну, в якому перебуває Україна. Повернення назад («Чому ж це було / — і досі є?!») розкривається за допомогою низки образів, що втілюють «всесвітнє зло»: «Орда», «пошесть», «хробаки». У вірші «Скільки вас тут було — неначе пошесть» символіка смерті розкривається через семантику безміру, незліченності в образі хтонічного низу «хробаки» (У поезії

«Останній козак» це — «бридкі орки», «тролі клишоногі»), що далі трансформується в метафору пустки, пустелі, «ніщо»: «Скільки вас тут було, а зараз — ні душі, / Змело, мов пилюгу, мов сміття на суші, / Не позо-ставивши — поглянь! — ніде нічого». Хтонічно-тератоморфна природа «всесвітнього зла» овиявлюється у вірші «Голованівський край» у метафорах «ми корчилися в лапах ворожди, / І мурзи двоголової орди / Не раз по нас справляли панахиди» та в означуванні локусу зла — «пекло». Саме з образом «Вельзевулів» (вірш «Українська мова») пов'язується концепт пам'яті (через метафору «напившись безпам'ятства бузи, / Газди твої так, мов снопи, послули»). Втрата пам'яті як парафраз сну стає одним із маркерів відмирання (що підсилено мотивом відсутності повітря: «Я ж задихавсь без тебе, як без кисню»). (Порівняймо в іншому вірші «Закінчується літо, як життя...»: «чорною прірвою забуття» метафорично названо ріку Лету, куди немає вороття. Дві стихії: води й повітря — зникаються в мелодії смутку: «Вітерець із моря дме — якби знаття, / Звідкіль він тута — з Ятрані чи з Бугу... / Його мелодія — мов щемна fuga, / Гобоїв плач, цимбалів сум'яття».) Протиставлення іграшкового, фальшивого, витвореного («світ увесь — лиш витвори пера», «вертеп») справжньому (що експлікується в міфонімі давньоукраїнської традиції «Сварог» та етноміфологемах «мати Січ», «батько Степ») вводиться в текст вірша «Самому собі» як варіативне віддзеркалення універсальної опозиції «свій—чужий». Матеріалізованим ярмом виступають у віршах ізоморфи смерті: «яма» (<...> коли б / Вже вив-рвать світ назад скоріш з цієї ями?!»), «тьма» («світ, що впав у тьму, не наш») [Ткаченко 2014:7, 11, 12, 58, 18, 79, 26]. Окрім чорного, знаковим колоративом есхатологічного міфосценарію є червоний, що реалізується в образах крові, «багрових небес» (у «Діалозі Гонти і Залізняка під час Уманської різанини 1768 року» «смерть» транслюється віддієслівними формами зі значенням насильницької дії «різанина», «колія»). Геометричним же втіленням смерті є образ клітки як уособлення «про-дажної неволі». Опозиція свого—чужого описується в комплементарній парадигмі язичницької міфології: образи давньоукраїнських богів Дани, Сварога, Стрибога протидіють «лицедійству ворожому» (семантика протиборства виштовхується текстом у назву вірша: «Gladiatura»). Мотив неволі розкривається в поезії «Ми — лицарі квадратного столу» в запозиченій середньовічній міфопарадигмі крізь імпліцитний міфосюжет про Лицарів Круглого Столу, де «квадратний стіл» виступає метафорою спустошення, байдужості, бездієвості, тваринної комфортності. Темпоральна складова есхатологічного часопростору оприявлюється прямим означенням «того» і «цього мертвого» часу

у вірші «Самарський собор»: «Собор цей пережив той «хараман» / Й переживе цей час підлот й оман, / Здолавши мертву спадщину московську... / Й новомосковську!» Ізоморфом смерті стають у віршах книги «Під знаком Ярила» «зоряні шляхи»: «там надто пусто, там лиш пил і прах». «Пустка», «пил», «прах» як складові «світу мертвих снів» експлікують «первісну й мертву тьму». У вірші «Двері» вона означається оксюмороном «біла тьма», в якій «нема життя, тепла і світла», що усвідомлюється ліричним героєм як Божі «жахіття». На противагу «тому вічно мерзлому етеру» виступають «земні Едеми» («Земля й Блакить»), однак людині «так кортить» відчинити «двері» саме в незвідані світи [Ткаченко 2014:29, 57, 61, 64, 67, 79, 80].

Реконструємо міфологічний сценарій кінця в есеях про футбол сучасних українських і польських письменників. Остання глава оповідання **Юрія Андруховича** «Гра з випадковими числами» актуалізує есхатологічний міфосценарій з домінантним мотивом втрати: «Футбол є фата-моргана. Ти йдеш і йдеш до поставленої мети, а коли здобуваєш її, то назавтра виявляється, що тобі лише здавалося, наче ти її здобув. Бо ти вже знову все втратив. У футболі неминуче настає оце завтра, в якому ти все втрачаєш». «Катастрофічно швидке старіння» легендарного Лобановського обумовлене, за словами автора, «кінцем історичного часу, званого Імперією. За великим рахунком, його підкосив розпад СРСР». Влада Імперії полягала у визнанні «в моменти незаперечного, найпереконливішого успіху» й цькуванні, «якнайнищівнішому розмазуванні по стінці», коли її «гвинтик» потерпав поразку. Історико-політичний вимір поразки переростає в тексті есею у філософський («Це не просто крах футбольного проекту. Це провал раціоналізму, віри в розрахунок, в опанування закономірностей і користування випадковостями») і набуває рис міфологічного: «Це Хаос, який банально перемагає Космос і, ніби знущаючись, каже нам усім на прощання: "М'яч круглий, а поле велике"» [Андрухович 2011:30–32].

Хаос актуалізовано також своїми ізоморфами. Так, в оповіданні **Сергія Жадана** «Білі футболки, чорні труси» фрагментами есхатологічного міфосценарію є «темрява», «густий морок» (у тому числі «морок горлянок»), «чорні води небуття», що «падають згори, розливаючи й ламаючи мене на дрібні безпорадні частини». Міфосценарій кінця реалізується в особистісній системі цінностей «футбольного фаната»: «<...> мені що Манчестер, що турки — одна міра світової порожнечі, один рівень відторгнення та розпорошення <...>», апогеем якого є безпорадне провалювання в «тунель, де всі обіймаються й губляться»: «і я теж починаю губитися, безпорадно йдучи на дно, і хитка зникаю

реальність пливе перед моїми, наповненими сльозами радості очима <...>» [Жадан 2011с:76–106]. (Подібне провалювання на алкогольне дно, однак через «страшний чорний відчай», відбувається з «видатним радянським боксером» Валерієм Семеновичем Брухандою — персонажем оповідання Артема Чеха «Останній нокаут» [Чех 2011:283–317].) Руйнація експлікується в атрибутах техногенного світу: «великих автобусах, що мертво стояли на зупинках», «чорних вікнах і забитих брамах», «порожніх коліях і покинутих кінотеатрах» — в усьому тому, з чим стикається головний герой твору Сергія Жадана [Жадан 2011с:96, 101–102].

Про руйнівну природу «сучасного раціонального, прагматичного футболу» пише **Андрій Бондар** в оповіданні «Мій дирдир». Письменник розкриває «темний бік» футболу: «нелюдський і нелюдяний, всяку травматологію і патологоанатомію». Футбол як щось більше, ніж гра, — це «бізнес, бабки, інтерес, букмекерство, купи-продай, трансфери, шоу-бізнес, ефективний менеджмент», це те, за що сплачено «ціну зламаних ніг і поламаних доль, знищених кар'єр і понівечених життів». Оповідач описує свій «недофутбол» у таких же категоріях десакралізованої гри: «Мій футбол, крім усього іншого, ще й великий обман, профанація, щось зовсім інше — іноді девіація, а іноді й повне його заперечення». Ще однією ознакою есхатології в оповіданні є самоусвідомлення, «реалізація індивідуального начала», перетворення «командної гри на єдиноборство», що стає руйнацією футболу: «Деся там, далеко були ворота, в які принагідно можна було поцілити, але важливішим був процес — фінти, мотання, піжонство, самомилування і самонасолода. По суті, я руйнував футбол. Напевно, заради того, щоб він не зруйнував мене» [Бондар 2011:33–34, 39, 40].

«Ті, що стежать за нами» **Юрія Винничука** розгортають міфосценарій кінця в танатоморфному хронотопі, де проходить «матч смерті» між семінаристами та енкаведистами. Локусним актантом в ньому є «нечисте», патогенне місце — «чіткий квадрат, <...> у якому трішки запалася земля, <...> порослий низенькою блідою травичкою, над якою не вилися ані метелики, ані мушки». У «дивному місці» відбувалася заміна нового на старе (м'ячів, футбольних бутсів, форми тощо): «Тут не раз щось пропадало, а натомість вигулькувало якесь старе луб'я... Таке враження, що хтось робить заміну, привласнює щось новіше, а викидає непотріб...» Місце розстрілу команди семінаристів має хтонічні маркери, як-от: «облуплений мур», «захаращене пустище з давно всохлими фруктовими деревами, які цупко обвив дикий виноград та обсіли ворони», «колишній сад геть здичавів, заріс і перетворився на справдешині

джунглі, крізь які не так просто було продертися». Епіцентром патогенного часопростору є «руїни будівлі, що стирчала сірими облупленими стінами серед кущів і сухотних дерев. Вікна будівлі були давно вибиті й зяяли чорними дірами». Вимальовується синергійний часопросторовий образ руїни: звуковий («тонке й пронизливе» скавуління «єдиної віконної рами, яка зосталася на одній зі стін, розгойдана невідомо якою силою, бо вітру не було», «крики сполоханого вороння», рипіння й потріскування старих сходів), дотиковий («липке павутиння»), візуально-коловративний («сірі облуплені стіни», «чорні діри» вікон). Усе в будівлі й навколо неї просякнуто потойбіччям, смертю: «старі лави і столи, а на стіні — велике дерев'яне розп'яття, густо подзьобане й посічене. Хтось торкнувся стола — і він повалився набік, як старий дід, якого штовхнули у натовпі», «стара дерев'яна скриня, вкрита густим пилом». Патогенність місця смерті підкреслюється почуттям незрозумілої тривоги («тривога усе наростає і наростає»), холоду («<...> вчитель відчував, як його починає морозити і хапати така остуда, що мимо волі скупив плечі»), що породжують марева, видива: «<...> усюди йому ввижалися якісь нажахані обличчя, сформовані з лахміття, ці обличчя прозирали і з роздушених м'ячів, і з купок пороху, і з дощок, їх було безліч, вони дивилися на нього вираченими очима, а їхні вуста щось навіть намагалися прокричати, але не чути було ані звуку <...>» [Винничук 2011:41–75].

Однією з ключових моделей есхатологічного міфосценарію є гідроморфна, експлікована «катастрофічною повинню» (хвиля якої залила більшість районів Вроцлава) [Семьон 2012:212–213], дощ, що «змиває сліди нашої присутності». В оповіданні *Марека Беньчика* дощ — «крадій пам'яті» — «переносить весь Грохів до якогось легкого, дощового музею», констатуючи: «настав невблаганний кінець» [Беньчик 2012:121].

«Кінець світу» в оповіданні *Павела Гюлле* «Пан Янек» репрезентовано відсутністю культури: «стіна на стіну, бейсбольні бити, пляшки, розбиті вітрини магазинів, пошкоджені залізничні вагони», вирвана, «як дерево з корінням», телефонна будка тощо [Гюлле 2012:154–155]. Однак міфологічним актантом есхатологічного міфосценарію є ізоморф Хаосу — порожнеча, пуста. «Порожнім місцем посеред старої Європи», «нічийним містом» називає Пьотр Семьон Вроцлав, малюючи картину повоєнного міста-руїни, міста «порубцьованої тканини континенту»: «порожні площі», «здичавілі парки», «набережні, що кришаться», «перерані старі цвинтарі», «всюдисущий цегляний пил», «прогалини між будинками, вітер, бур'яни й імла з-над ріки, що відгонить чадом», «порожні,

закіптюжені стадіони». Це «безумство у пустці», цей «випалений рай» генерує «реальність <...> із мільйонів розкиданих цеглин», реальність-«перерваність», реальність із відібраною ідентичністю, ілюзорну реальність без традицій і «могил рідних» («замість них лише німецькі при-мари, рахітичні будиночки, напіврозвалені переповнені кам'яниці <...> у фрагментах вицілілих старих районах» [Семьон 2012:195–196, 199–201, 209]).

Міфосценарій кінця *Галини Пагутяк* вибудовується в містичних, ірреальних* світах, де, зізнається в «Автобіографії без дат і майже без фактів» письменниці, автор перебуває «завжди на межі, як той пес-охоронець». «Кого і що я охороняю? — розмірковує Галина Пагутяк. — Те, завдяки чому людина залишається людиною, те, що ніколи не люструє час» [Пагутяк 2013:12]. Перефразовуючи польського антрополога, есеїста Даріуша Чая [Чая 2012:48], скажемо, що багатий образ чутного й видимого, з яким стикаємося у світі письменниці, — це жива й надзвичайно значуща частина семіосфери Галини Пагутяк. Аудіо-, відео- й сенсорно-кінестетичні образні нашарування семіотизують художню реальність.

Есхатологією пронизано як зовнішні світи текстових просторів Галини Пагутяк, так і внутрішні: душі — пустки, як і покинуті будинки. Занедбаність — основна прикмета будинків у багатьох творах письменниці: будинки (і «колишній панський дім з моторошними привидами і чудовою терасою», і ще один — «порожній і занедбаний» — «дім за річкою <...>, де майже ніхто не жив») і сільська хата сприймаються героїнею повісті «Захід сонця в Урожі» в абстрактно-символічному ключі: як «пустка» [Пагутяк 2013:22, 53]. У містечку з повісті «Спалене листя» були «облуплені, бідні будинки. Поміж них траплялися досить старі», таким же «кладовищем покинутих хат, що пахли яблуками і гіркуватими здичавілими хризантемами» здавався Н. ірреальний світ, витворений уявою письменниці Анни й поміщений кимось у паралельні виміри, куди ведуть лісові стежки [Пагутяк 2013:219, 227]. У повісті «Небесна кравчиня» «занедбаний будинок» «побудовано» в лісі, де «стежки роздвоюються, зникають»: «У напівповаленій огорожі з поржавілої металевої сітки просвічували велетенські діри, а на дротах, протягнутих між дерев'яними стовпчиками, застигли запрані простирадла і ще якісь строкате лахміття. Останній притулок — ось на що воно було схоже». Ірреальність будинку підкреслюється хтонічно-артефактним образом

* Ярослав Голобородько називає світи Галини Пагутяк ірраціональними [див.: Голобородько 2012].

страху, що охоплює Н.: «<...> наблизитися до будинку він не наважився: а раптом звідти вирветься зграя псів-демонів і до крові покусася йому ноги. Дім був наче бомба, а він — детонатор». Розбиті вікна покинутих будинків є знаком інfernальних сил, що господарюють у помешканнях, приятелюючи (після випитого «лихого зілля») з «духами померлих». «Незворотний процес руйнації» стає ознакою покинутих будівель, передвіщаючи есхатологічний сценарій [Пагутяк 2013:238, 242, 253, 254, 274].

Із героями творів Галини Пагутяк відбувається руйнація ізсередини, і для інших вони несуть певну загрозу від такої руйнації: «Той чоловік має у собі щось руйнівне. <...> Руйнувати нема що. Ми з чоловіком уже зруйновані безкінечністю нашого побуту в Урожі. <...> Ми зруйновані найбільше самоїдством, і не кричимо від муки лише тому, що нас не почують» [Пагутяк 2013:21–22]. «Пустка» стає внутрішнім прихистком від зовнішнього світу, своєрідним оберегом від впливу оточення («Сиди в своїй пустці, а я в своїй» [Пагутяк 2013:32]). Про заражених, отруєних смертю пише в «Досвіді самотності» Анна: «Є люди, як оті порожні місця, де нічого не може вирости на затруєній землі. <...> Вони стоять поза межами добра, а не поза межами зла» [Пагутяк 2013:223]. Спостерігається процес зміщення локусу руйнації ззовні всередину (будинки → душа людини) і моделювання так званої інтраверсійної есхатології, однією з ознак якої є роздвоєння власного Я: «Тут мене розділили на дві половини. Один не віддає душі, інший — тіла. Тому я така убога зараз, тому така розгублена» [Пагутяк 2013:63, див. ширше: 67–68]. «Болісна порожнеча <...> унеможливлювала будь-який вихід, крім смерті, але й зі смертю мука не припинилася б» [Пагутяк 2013:186]. Внутрішня «пустка» пов'язана для Чоловіка з відчуттям «повної ізоляції й безвиході» з пустки («Нудьга з'їла мене» [Пагутяк 2013:66, 67]); для Жінки — із мотивом постійного очікування біди, передчуттям нещастя: «Як я хотіла би змінитись, розтанути, скинути з себе одвічне чекання лиха, яке поклато на все моє життя похмуру тінь!» [Пагутяк 2013:59], із почуттям самотності [Пагутяк 2013:33], з ностальгією за Урожем, що є центром мікросвіту Жінки: «Цей чоловік здатний <...> зробити мене й себе вічними блукачами, якими ми, правда, й були. Він заразом знищить Уріж у моєму серці, і воно зійде ностальгією» [Пагутяк 2013:40].

Отже, «пустку» душі може спроектувати руйнація сакрального центру, яким є Дім. Дім виявлюється в повісті «Захід сонця в Урожі» топографічно-антропоморфним образом «села-організма»: «Думаєш, село — це просто скупчення жителів? Це — організм. Як я поживу

тут ще кілька років, висотаний до решти, то мої сили теж по-
 чнуть поповнюватися» [Пагутяк 2013:60]. Уріж стає життєдайним
 центром, своєрідним енергетичним пупом землі, який не відпускає:
*«Він <Уріж — Ю. В.> співчуває мені. <...> Я маю на увазі лише ауру, ре-
 альну силу Урожа, те, що тебе тут тримає і, певно, ніколи не відпущ-
 тить. Вона дає тобі силу, а хто відмовиться від сили? Це ще більша
 спокуса, ніж багатство»* [Пагутяк 2013:60]. Життя розірваної на-
 двое героїні можливе, за її ж словами, тому, що тримається Урожем —
«рідною землею, яка годувала і моїх предків» [Пагутяк 2013:63–64].
 Подібні ознаки аніматичної топографії знаходимо й у «Записках
 Білого Пташка»: *«мерзота запустіння, вбогості і злиднів власної
 душі»* усвідомлюється Жінкою в «темному сні», куди пробирається
 Білий Пташок, аби порятувати жінку від диявола, який спокушає
 смертю [Пагутяк 2013:70–71]. Матеріалізованим локусом ненави-
 сті стає у творі образ «підземелля, де темно і вогко, немає жодного
 вікна, кубляться гади й стогони. Вони жеруть червоне тепле м'ясо
 людських сердець» [Пагутяк 2013:74]. Хтонічність цього локусу роз-
 криває синергійний образ інфернальності: візуальна складова (за-
 герметизований простір, мешканці низу — «гади»), колоративна
 (темін), тактильна (вогкість), смакова (*«жеруть тепле м'ясо люд-
 ських сердець»*). Мотив розірваності/розшматованості реалізується
 в «Інших вимірах» (однойменна глава повісті) через міфологему
 дзеркала й хронотоп задзеркалля як часопростір імовірних зустрічей
 розрізнених Я — *«багатьма істотами в одному тілі, між якими ні-
 коли не буває злагоди»*. «Плодючою матроною», яка *«породжує багато
 істот»*, називає Білий Пташок *«тривогу»* [Пагутяк 2013:76]. Білий
 Пташок сприймає дзеркало як оманливий часопростір, адже *«дзер-
 кала брешуть <...>, бо зсередини, оком душі, бачиш себе справжнім»*,
 а мандри задзеркаллям небезпечні можливістю *«зустріти у тих сві-
 тах саму себе і загинути. <...> Зустріти себе самого — означає зли-
 тись в одну істоту і залишитись там назавжди без жодного права
 на переміщення»* [Пагутяк 2013:75]. Здатність дзеркала роздвою-
 вати, множити Я робить його небезпечним і таким, що відштовхує.
 Особливо поганим, зловісним є тріснуте дзеркало, що в міфологіч-
 ній традиції народів світу означає знак, передвісник нещастя, біди.
 Таке дзеркало знаходить на горищі будинку Н.: *«<...> лежав згорну-
 тий дірваний матрац <...>. І ще — тріснуте дзеркало, приставлене
 до стіни. Пил з нього був витертий, але недбало. Н. зазирнув у дзер-
 кало і побачив себе. І ще одного себе. Обох Н. розділяла тріщина. Ясно,
 ніхто не стане тримати таке дзеркало в хаті»*. Пізніше це дзеркало

Н. оберігатиме як атрибут світу міфологізованого минулого й мрії, як символ цілісності й гармонії: «<Н. — Ю. В.> *протирав тріснуте дзеркало від пилу й павутини. То було правильне дзеркало, дивлячись у яке, людина не почувалась самотньою, бо бачила себе й себе*» [Пагутяк 2013:284, 288]. Для героїні «Спаленого листа» задзеркалля було тим «іншим, особистим світом, <в якому вона — Ю. В.> була ніби подвійно захищена» [Пагутяк 2013:225].

Есхатологічний кінець сприймається героями повісті «Захід сонця в Урожі» як «задуха» й супроводжується «запахом сірки» [Пагутяк 2013:30]. А це — синестезійні маркери світу артефактів. З одним із представників ірреального, потойбічного світу читач зустрічається ще на початку твору «Захід сонця в Урожі»: коли «щось колюче і бридке тулилося» вночі до героїні («На потилиці я виразно чула до-тих чогось колючого: я ніколи не почувала такої відрази й ненависті, кусала його за пальці, і мої зуби проходили крізь щось безкосте й пружне. Боротьба тривала дуже довго. Я вся була мокра. А воно не відпускало. Коли запіяли півні, воно зникло. Я лежала, паралізована жахом і передчуттям поразки. Хто мені повірить, що я кілька годин боролась з нічною примарою, і ніхто з нас не переміг» [Пагутяк 2013:31, 14]). Семантичне дублювання зустрічі з упирем* (чи іншою, неозначеною істотою з потойбіччя) відбувається у світі уяви: «Двері відчиняються самі по собі, спочатку одні, потім другі, і на порозі стане істота з очима, повними нелюдського блиску, червоним лицем і розкуйовдженим волоссям. Вона засміється і простягне до мене довжелезні руки з синіми пазурами. Я закричу, кинусь до вікна, пробуватиму його розчинити. Може, мені вдасться втекти...» [Пагутяк 2013:64] В українській язичницькій міфологічній традиції упир міг з'являтися як у зооморфному (собака, кіт, вовк), так і в антропоморфному вигляді (двома хлопчиками). Остання подоба упиря ретранслює подвійну природу душі цього злого духа: одна його душа завжди залишається в тілі й після смерті [див. про це: Жайворонок 2006:612]. На артефактну природу створіння вказує декілька ознак: безформність, бридкість, колючість, відразливість, ефект жаху й психологічного паралічу, крик жертви, сміх-регит переслідувача і щезання його

* Про типологію мотиву змертвілої душі (реалізованого в образах вурдалака, упиря тощо, які є інтернаціоналізованими й міфологізованими) див.: [Нямцу 2006:3–24]. Домінантними опозиціями, що «трансформують характер виникнення і розвитку екзистенційних конфліктів», Анатолій Нямцу називає «життя — смерть», «людське — нелюдське» [Нямцу 2006:7].

з першим півнем. Під час розгортання подій актуалізується мотив переслідування упирем («опирем»), про яке «ви не смієте сказати, хто то, бо до тижня вмре. Аж поки опир сам вмре, тоді можна сказати» [Пагутяк 2013:43]. Втеча від упиря відбувається з Жінкою уві сні. Есхатологічний сценарій моделюється через низку міфологічних паралелей та метаморфоз: розкопане в городі джерело — затоплена хата як імплікація біблійних сюжетів про всесвітній потоп й апокаліпсис; церква перетворюється на пусте місце, а власне «порожнеча» — на «смердючу силосну яму» [Пагутяк 2013:48]. Така метаморфоза десакралізує теїстичний верх, атрибутом якого виступає церква, й експлікує входження в профанну, інфернальну, артефактну сферу. (Раціональне, з елементами психоаналізу, тлумачення свого сновидіння пропонує героїня повісті «Захід сонця в Урожі»: «Хата у воді, безперечно, означає моє тіло у лоні матері. Я хотіла туди повернутися, щоб знайти захист. Морське джерело — це несподівана з'ява Моряка, який здатний захистити мене. Чоловік у барвистому лахмітті — мій колишній чоловік. Барвисте лахміття вказує на наші труднощі, які ми колись прикрашали. Те, що він намагається мене з'їсти і вдає з себе опира, — цензурний варіант злягання. Він хоче викликати в мене страх, щоб вдовольнити своє бажання. Але страху я не відчувала. Отож, це щось не те. <...> Церква не існує для мене, бо я вчинила перелюбство <...>» [Пагутяк 2013:48–49]). З мотивом переслідування пов'язується й топографічний образ-перевертень — Уріж: «Це село — само як опир. Воно переслідує до кінця життя» [Пагутяк 2013:54]. Трансформація переслідувача (опир → село → куля) свідчить про певну образну градацію відчуття страху переслідування. Кульмінаційним образом, що намагається проковтнути свою жертву, стає «величезна сіра куля». «Дитячий жакливий сон» про холод і жах переслідування в «розріженому сірому просторі, звідки долинав гул» [Пагутяк 2013:59], героїня пояснює поверненням, згадкою пренатального періоду: «ембріональним спогадом».

Міфосценарій кінця моделюють домінантні образи — атрибути смерті, кінця. Так, «смерть» вводиться в текст повісті «Захід сонця в Урожі» суб'єктом зіставлення: чоловік уявляється «чорним ангелом смерті», який може повести через «перехід до іншого життя» [Пагутяк 2013:50]. Медіаторами між світами живих і мертвих, реального й ірреального, таким чином, виступають не лише фонові-культурологічні образи («хиткий місток» [Пагутяк 2013:57]), але й етноміфологічні («ангел смерті», сон). У «Спаленому листі» таким образом-міфонімом

є Перевізник, що, перевозючи людей з одного світу в інший, «як правдивий Харон, <...> нагадував ангела смерті» [Пагутяк 2013:231]. «Ангелами смерті» називаються також образи артефактного світу — «тіні», що є передвісниками й атрибутами смерті: «По кутах стояли тіні, як чотири ангели смерті, готові зімкнутися над ліжком хворого» [Пагутяк 2013:274]. Уособленням же танатоморфного світу стає СЕТ (візитівка вигаданого видавництва з такою назвою відсилає нас до єгипетської міфології, в якій Сет — це «бог зла і пустелі»). Сет нестрашний для мешканців ірреального світу, лісу, в якому є будинок-притулок. Саме туди тікає від війни у снах Анна, а головний герой «Спаленого листа» шукає «галявину, яка неминуче заростає, коли земля відпочине», й зустрічає Анніних «охоронців: дівчинку, недовірливу старшу жінку, безногу каліку, юну бібліотекарку». Сет з'являється у вигаданому письменницькому світі — «виник на її замовлення, задля рівноваги, хоч вона, певно, цього не бажала». Сет як уособлення руйнівного начала, як вісник смерті і її охоронець, у світі абсолютного щастя, побудованого Анною, усвідомлюється її колегою — наратором — як «фікція» [Пагутяк 2013:207, 223].

Ключовою міфомоделлю сценарію кінця у творах Г. Пагутяк є гідроморфна. «Дощ» обрамлює текст повісті «Захід сонця в Урожі»: починається твір невинним дощем і риторичним питанням Жінки: «Чи виживемо ми серед потоків брудної води, яка згноїла насіння в землі?» [Пагутяк 2013:13]. На руйнівну семантику води вказують ознака бруду й мотив гноїння. Передчуття нищівного потоку переростає спочатку в благання: «Дощику, дощику, лий так, щоб цей клятий світ затопило» [Пагутяк 2013:46], а потім — у «пильнування, аби дощ не завалив неба» [Пагутяк 2013:56]. (До речі, небажання здійснення міфосценарію кінця розкривається уві сні Чоловіка.) Апокаліптичність дощу підкреслюється сюжетною колізією твору: стихія води набирається сили саме під час похорону опиря, що ще раз підтверджує її інфразнально-атрибутивний характер: «Дощ <...> заглушував усі навколишні звуки. <...> борозни <городів — Ю. В.> були вищерт налиті водою. <...> Шуміла ріка, жовта й побільшена. <> Ріка ковтала шматки глини й каміння. Я відступила, щоб не провалитися у воду. <...> місток заливала вода і через годину мала б геть його покрити. То не біда, коли вгорі є бетонний міст. Я стояла, причарована винахідливістю і впертою роботою води, яка випробовувала кілька варіантів, перш ніж відшукати найслабше місце для руйнування» [Пагутяк 2013:57]. В оповіданні «Кіт з потонулого будинку» катастрофа світу-самогубця (люди «самі себе покарали, обравши безпутне життя») приходить усесвітнім

потопом*. «Катастрофа, потоп, кінець світу», про які без упину говорять з екрану телевізора й повторюють домашні, починається «доцем, що не вицухав ні на хвилину», продовжується згасанням: світла — спочатку в помешканнях, потім — у душах людей, адже «Нині кожен тремтить над власним життям. <...> таке завжди буває наприкінці світу». Не випадковою в тексті є літня подружня пара сліпих, котрі не бачать «ангела смерті» й кінця світу, але відчувають його через «побільшання смутку в цьому світі». Сліпі виявляються найбільш зрячими: «Ми окремо змовились померти тут, коли вода підійде до серця, адже ми й так уже мертві. Бетонні плити тиснуть на нас, а за ними вільний світ. Ми сліпі, бо мертві. Якби ми вийшли самі, то прозріли б і знову побачили сонце. Напередодні катастрофи кожен стає трішечки вільним». «Гіркі води потопу»** й «Корабель» сприймаються сліпим як час і місце вибору: вижити ціною життя інших чи вмерти, залишившись людиною. «Відчуття наближення катастрофи» робить людей глухими один до одного: «<...> поспішаючи на Корабель, ми потопимо одне одного, гнані жахом. Нікому буде засвідчити, хто кого потопить, хто стане катом, а хто — жертвою. І нікому буде записати ці свідчення». Міфосценарій кінця трансформується в міфосценарій початку: правильного вибору: «<...> це не той потоп, від якого варто рятуватися. Він не несе смерті, лише народження». Подібний сценарій необхідності кінця заради початку знаходимо й у «Книзі снів та пробуджень», де найнижчою точкою збожеволення світу стає породження ним «монстрів», після чого земля «оживе». Так моделюється міфосценарій кінця-початку, або «все спочатку», що імплікує безкінечність життєвої енергії: «Мусить щось статися. Для кінця століття характерні есхатологічні почуття. Але щось станеться, бо земля начинена трупами і паразитує на людській енергії, витративши всі свої сили на боротьбу проти існування» [Пагутяк 2013:137]. Міфологема кола як репрезентант міфосценарію «все спочатку» пронизує більшість текстів

* Роксана Харчук пише про це так: «У повісті-катастрофі «Кіт з потонулого будинку», побудованій на апокаліптичній візії нового всесвітнього потопу як кари за переступи людини й за її зневір'я, читач стає свідком того, що <...> кращих завжди приносять в жертву» [Харчук 2008:221].

** Кінець світу в «Книзі снів і пробуджень» називається «часом Великого Божевілля»: «коли у січні зацвітуть яблуні, а у липні випаде сніг, місяць пропливе так низько над землею, як повітряна куля, коли третина вод стане гіркою, а діти не матимуть ні очей, ні вуст <...> Люди відкопають усіх своїх мерців, щоб їх оживити, і тяжкий сморід отруїть решту світу» [Пагутяк 2013:135].

Галини Пагутяк. Так, саме з колом асоціюється центральний топос творів письменниці — Уріж: «Світ Урожа мені бачиться у формі кола. Не можна нічого виносити за його межі». Коло виконує тут захисну, оберегову функцію, відтворюючи давньоукраїнські етнічні міфотрадиції [Пагутяк 2013:160]. Модифікований апокаліптичний сценарій розгортається сліпим письменником в уявній книзі, яку той пише на «уявному папері» за допомогою «уявної друкарської машинки». За змодельованим в уяві сліпого сценарієм, кінець світу настає через найсильнішу стихію — воду, хоча «мав бути вогонь, але він скорочує страждання. Істинно, вогонь можна погасити, а воду ні. Багато води зійде з неба і затопить усю землю. Залізні птахи літатимуть над нею, доки не впадуть від втоми. Залізних риб розтрощать хвилі. Здійсниться те, чого сподівались від початку світу». Автор ненаписаного пророцтва — «сліпий старигань» зізнається в тому, що це він «знищив світ», і пояснює, чому: «Нехай кожен, хто має очі, подивиться на світ і побачить, скільки бруду, злиднів, спустошень у ньому, нехай відчує, що захлинається не водою, а ненавистю, заздрістю, безсилою злобою. Цей світ ми зробили безпорадним, нищим, безголовим. У завалах сміття корчаться рештки свідомості, і рівними стають черв'як і надлюдина. Тільки куди все дінеться потім, оте розкришене й мертве? Коли спаде вода, землю вкриє огидне сміття». Загибель людства, яке є «вселенською метафорою, моделлю, яку можна збирати, розбирати», закономірна, адже «людство існує в замкненому колі, з якого не бажає вирватись. У тому колі давно вже нема життя духу <...>» [Пагутяк 2013:130, 107–108, 115, 116–117, 118–119, 120].

Міфологічний сценарій кінця, реалізований через міфологему Великого Потопу, моделюється в повісті «Кіт з потонулого будинку» також за допомогою текстових механізмів апокаліптичної градації: «огидно хлюпає вода під ногами» ⇒ «вода увійшла через вікно» ⇒ «<вода — Ю. В.> підхопила мене. Я <Кіт — Ю. В.> щосили працював лапами, тримаючи голову над водою. <...> вода несе тіла мені подібних. Вода несла клітки з мертвими птахами, чие пір'я намокло у воді, пливли золоті рибки, уламки меблів, пляшки <...> А потім щось загриміло, затріщало, я разом з водою полетів кудись униз, переставши відчувати жах, біль, холод...» й метаморфози: «Час добігає останні хвилини, скоро його змінить хаос» [Пагутяк 2013:125, 123].

Потопом (об'єктивованим безмежним морем) уявляється героїні «Книг і пробуджень» увесь реальний світ, якому протистоїть Дім-сховок, Дім-рятівник. Останній, як жива істота, — норавливий: «Ми відповідаємо за цей дім, доки він не пересититься нами і не виблює

нас у море, а сам піде спати на дно, на білий пісок» [Пагутяк 2013:190]. Міфологема Всесвітнього Потопу реалізується також через образ голубки, котра, «принісши маслинову гілку, сповістила про закінчення потопу». Голуби виступають образами-медіаторами, що мандрують з одного світу в інший: реальності («У місті голуби безпосередні, як пси. <...> Міських голубів можна порівняти ще з циганами, котрі втратили смак до мандрів»), снів («Коли сниться голуб, це до щастя»), уяви (голубка, що «сюди залетить», «сповіщатиме про закінчення потопу» — про спасіння) [Пагутяк 2013:192].

Руйнівні функції виконують також, поряд зі стихією води, стихія повітря, що реалізується в тексті повісті «Захід сонця в Урожі» «холодним протягом», який «виганяє мене з життя» [Пагутяк 2013:64], та стихія вогню. «Радісний вогонь» трансформується в «нестерпний жар», в «моторошне нестерпне світло», що знищує «світ <який — Ю. В.> запалав із моєї власної волі. Досі я боялася його, самої себе. Він мене хотів знищити, бо я тамувала в собі інстинкт самовбивци» [Пагутяк 2013:186].

Індивідуально-авторським варіантом есхатологічного сценарію в повісті «Записки Білого Пташка» є будівництво Вавилонської вежі, «приреченої на зруйнування» [Пагутяк 2013:71]*. Вавилонська вежа структурно ототожнюється зі Світовим деревом: «<...> згідно із первісним задумом, має поєднати небо і землю» [Пагутяк 2013:73], однак семантично — протилежна йому, адже «з'єднає механічно лише добрі й злі вчинки, перетворюючи їх у якусь антиречовину» [Пагутяк 2013:73]. Будівництво «велетенської Вежі» відбувається в «інших вимірах», де «антикіт н'є антимолоко», де «стрілки рухаються в зворотному напрямку» [Пагутяк 2013:74, 75]. Сам процес зведення «потворної сірої будови у формі куба», без вікон, з «анфіладою порожніх однакових кімнат, пронизаних отворами дверей», є механічним, безрадісним і жорстоким, «що позбавляє людей імен, віку, долі»: «Цеглу складають на купи, вантажать і вивозять у той світ, де з неї будують Вежу» [Пагутяк 2013:103, 105, 88, 87, 74, див. ще: 94–96]. Будівничі Вежі — «лише скам'янілі маски» та їхні наглядачі [Пагутяк 2013:96]. В антисвіті «цеглини у стінах Вежі покладені без любові, а любов замкнена на всі замки <...> довкола повно

* Російський філософ Ніколай Бердяєв у, за його словами, «найзначнішій книзі свого минулого» «Сенс творчості» образ Вавилонської вежі вводить у знакову систему ціннісних орієнтирів: «На голому місці, залишеному у світі християнством, почав будувати антихрист свою вавилонську вежу і далеко просунувся у своєму будівництві» [Бердяєв 1991:14].

спритників, які пишуть листи Дияволу, щоб дав їм гроші і владу. Вони, буває, пускають ці листи за вітром або кладуть їх під цеглини Будови. <...> Боже, Ти, що зруйнуєш колись цю Вежу, матимеш певні докази мерзенності людського роду. <...> скільки повсюди породжень Диявола: видимих і невидимих! Це все колись вибухне: речі, злостиві думки, заздрість, ненависть... Із цього лайна будеється Вежа. Ви все це знаєте. Дуже добре знаєте. Нікому не хочеться готувати собі загибель. Але й випустити з рук цегли ніхто не може. Вона приросла до рук» [Пагутяк 2013:76–77]. Саме тому будівля Вежі весь час зимна: «<...> у Вежі завжди холодно, мерзнуть руки» [Пагутяк 2013:100]. У необхідності будування Вежі переконані всі, однак сенс цього будування ніхто не може пояснити: «– Навіщо ця Вежа? <...> Може, для сховку, може, для житла (там і живуть замуrowані). Чи задля братства усіх людей. <...> Я б радше порівняв людей з термітами, які бачать сенс життя в будуванні термітника» [Пагутяк 2013:78]*. Саме будування й існування Вежі видається абсурдом й ілюзією: «<...> у кожного з нас глибоко в душі панує шана до того, чого ніхто не може збагнути, — шана до Абсурду Вежі», а життя людей заради Вежі — «безладним існуванням, кумедною відданістю Вежі» [Пагутяк 2013:82, 87]. Велетенська Вежа є віддзеркаленням лабіринтів, «що існують повсюди: у душі, в щоденності <...>», в яких «ми всі блукаємо день у день, рік у рік», а сам світ реального буття сприймається героями творів Галини Пагутяк (зокрема повісті «Спалене листя») Вавилоном, в якому «ми змушені зустрічатись, навіть якщо ненавидимо одне одного». Вавилон являє собою Систему, у тенетах якої борсаються люди, випасти із системи можна, на думку героя «Спаленого листя», лише «загрузиши по коліна в хаосі пронумерованих сторінок», тобто перейшовши межу світів. У лабіринти Вежі час від часу «когось замуrowують, і ті нещасні спілкуються між собою лише перестуком, наче в'язні в тюрмі» [Пагутяк 2013:89, 93, 200, 231, 244, 78]. Тому матеріалізація Вежі відбувається як у світі реального буття, так і у світах уяви, свідомості, снів тощо. Найтривкіша її форма — нематеріальна, вмонтована у свідомість рабів: «Послух, дисципліна, які ми так ненавидимо, — це і є Вежа. <...> Вежа не повинна існувати в нашій свідомості» [Пагутяк 2013:102, 105]. Вона являє собою диявольську «сіру антиутопію», навколо якої — «тільки чорна і сіра аура» [Пагутяк 2013:80]. Навколовежовий хронотоп і хронотоп

* Образ Вавилонської вежі символізує в Біблії людську гординю, богоборство, розбрат, падіння тощо [див.: Адамчик 2006:15; Абрамович 2011:28; Библийская энциклопедия 1991:104–105].

велетенської Вежі — танатоморфно-хтонічний і має медіальну природу, про що свідчить «пекельне клубочіння <яке — Ю. В.> здійснюється вгору чи стелиться доли», «сірий туман», «сірі стіни, обгорнуті туманом присмерку». Розімкненість часопростору підтверджується образами тріщин, гачків, сутінків (сутінки — «тріщини між світами», «такий час, коли межі реального й нереального перестають існувати» [Пагутяк 2013:82, 101, 80]). Особливістю архітектури Вежі є її оберненість, скерованість донизу: «<...> і хоча Вежа росте догори, насправді вона відвернена до зірок, вростаючи вглиб, і підмурівок її — Ми, антиподи <...>» [Пагутяк 2013:82]. Вежа являє собою псевдосакральний центр світу, адже архітектурно нагадує храм чи церкву із золотими банями: «А ще кажуть, що Вежа матиме верхівку з чистого золота і сяятиме на весь світ» [Пагутяк 2013:84]. Псевдосакральність цього псевдоцентру підкреслюється підмурівком Вежі — цеглинами — «народженнями Диявола: видимих і невидимих»; локусом, де закладаються цеглини нелюбові: «Я ще пам'ятаю високу траву, що росла на пустирі. Зараз там гори глини, ями, калюжі, переплетіння труб, іржаві кістки бетонних перекриттів, і все це тягнеться, простягається, відганяючи від себе ліс» [Пагутяк 2013:84; порівняймо в «Книзі снів та пробуджень»: будівництва Вавилонської Вежі на місці «пустелі», яка «прибігла і стала між мною і лісом»: 141]; імітацією теїстичного верху: «<Вежа — Ю. В.> об'єднує і веде до Абсолюту, золотой верхівки, жалюгідної імітації Сонця» [Пагутяк 2013:85]; профанним началом, філософією матеріальності, бездуховності: «Якщо вона <Вежа — Ю. В.> постане, то тільки для втіхи марнославної, тобто це не буде Вежа духу» [Пагутяк 2013:89]. Будівництва Вежі є повторенням, дублюванням Вавилонської вежі, профанацією ідеї творення, псевдотворенням, адже творцем її є людина, а не Бог: «Навіщо Він <Бог — Ю. В.> терпить це блюзнірство? Зруйнував же колись Вавилонський зикурат, наділивши людей різними мовами? А нині ті ж самі люди будують знову його подобу, не знаючи призначення: чи це лише намагання відвернути людство від проблем, чи маяк для інопланетян, чи монумент, чи вмістилище для гігантського комп'ютера?» [Пагутяк 2013:90]. Вежа, будівництво якої не закінчується ніколи, а являє собою сізифову працю, перетворюється на артефакт, що овиявлює підсвідоме і один із його архетипів — «тінь»: «Вежа темною тінню приростає до моєї свідомості. Отже, треба її знищити. <...> Усе, що створене людиною, треба знищити. Право творення належить Богові» [Пагутяк 2013:85, див. також: 92]. У міфоснах Вежа-тінь як матеріалізоване підсвідоме набирає ознак тератоморфної істоти — «потвори, що затуляє мені сонце»,

«страхиття, яке ми приречені будувати». Внутрішні, абстрактно-символічні метаморфози перетворюють її на *«котел»* [Пагутяк 2013:102, 87, див. також: 90].

Отже, міфологічний сценарій кінця реалізується одним із його варіантів: будуванням велетенської Вежі — абсурдної ідеї *«оживлення мертвого дерева»* — як експлікації міфологічного сюжету про Сізіфову працю: *«<Вежа — Ю. В.> повільно поглинає кохання, творчість, самопізнання. Їхні трупи замуrowані у Вежі, і крізь стіни просочується запах засушених троянд. Люди не помічають, що жертвують задля Вежі усім, обмежуючи себе до неможливості. «О, — скажуть вони, — ми ж маємо Ілюзію, Велику Прекрасну Ілюзію, і коли Вежа збудується, все зміниться і настане наше Воскресіння. <...> Я покидаю людей з їхньою Вежею. Я не здатний носити на гору каміння»* [Пагутяк 2013:83, див. також: 92, 100]. Мотив абсурду опосередковано реалізується в повісті *«Книга снів і пробуджень»* через міфологеми шляху: життя в світі реального буття сприймається як безкінечне блукання *«в цьому світі абсурду»* [Пагутяк 2013:184; див. всю *«Книгу пробуджень»*: 167–195].

Однією з образних експлікацій міфологеми шляху як складника есхатологічного сценарію є *«автобус жаху»*, який трансформується в тексті у точки А, В, С, D та відрізки між ними, що створюють геометричні фігури: *«трикутник ABC», «<...> ще існує точка D, і тоді варіантів з'єднання буде трохи більше?»* [Пагутяк 2013:74, 97]. Точки-«отвори» являють собою своєрідні коридори між часовими просторами: минулим, теперішнім і майбутнім, маяки-дороговкази, адже *«чим старшим стаєш, тим важче пізнати себе і тим легше впійматись у сіть, бо коротшає життєвий шлях і нічого не зроблено. <...> Якщо знову хтось підійде і запропонує побачити точку А, В чи С, я не зможу відмовити. Сліпий може або йти за поводитирем, або сидіти нерухомо, простягнувши руку за милостинею. Але сам не знатиме шляху»* [Пагутяк 2013:86, 89]. Репрезентантами міфологеми шляху як компонента міфосценарію кінця є також потяг *«невиспаного мовчазного люду — базарних торговців, робітників, студентів <вони — Ю. В.> привласнили собі вагони, тамбури, дерев'яні лавки, контролерів, стоп-крани, вікна, які так само важко відчинити, як і зачинити, липкі поручні»*. Маркерами руйнації є бруд і так звана напівфункціональність образів-медіаторів: вікна й двері, що погано зачиняються й відчиняються. Сліди руйнувань — і на вулицях міст: *«трагедії випорожнених гаманців, розбитих окулярів, любовні пригоди презервативів і кримінальні драми викрадених каналізаційних люків та знятих автомобільних коліс»*. Розбитим «земним дорогам» реального буття (зокрема *«розбитої трактором грузької лісової*

дороги, рваної рани, в заглибинах якої зібралась густа темна волога» [Пагутяк 2013:237]) протиставляється «біла небесна дорога, якою прямують безсмертні в свої холодні й чисті палаци» [Пагутяк 2013:244, 245]. Медіатором, що поєднає світ життя і смерті, стає ще один об'єктиватор міфологеми шляху — «автобус Перевізника», котрий почергово виконує свої «водійські» функції в обох світах: «Удень вожу мертвих, а вночі живих, як трапляється. Я тут замість Харона». Герой «Спаленого листя», зустрівши Перевізника, що переправляє «за особливу плату», подумки був на «білій дорозі» Чумацького Шляху: «Було б зовсім непогано заїхати автобусом просто в небо» [Пагутяк 2013:228–231]. Ця ж «біла дорога» дублює свій маршрут й уві сні Н. «Катя, Ігорко і Семко» одночасно їхали переповненою електричкою й «чимчикували небесною дорогою до невідомої мети». Колоративна символіка протиставляє світи реального буття й теїстичного верху: темне лахміття й «гантована золотом червона й зелена одіж <натякали на те, що — Ю. В.> вони були китаїці, може, монголи, ці троє небожителів» [Пагутяк 2013:242, 240, див. також: 244–245]. Орнітологічним образом із домінантною семантикою негативного чорного колоративу в «Небесній кравчині» є «крук, віщун смерті, її покірний слуга». Жадоба смерті, вичікування здобичі є прихованим мотивом обезкровлення, який експлікується в рукописі Анни «кров'ю» — образним синонімом води з її руйнівною семантикою (Великий потоп руйнує світ): «Вічність — це не те, що безсмертя. Вічність страхітлива. Життя стає тягарем, коли думаєш про неї. Не хочу пускати її собі в душу. Там стільки всього назбиралося: очі покинутих дітей і старих псів, голови калік, монотонні поклони жebraків, плач у порожньому будинку на світанні. Так боляче діткнутись ще чогось. Вічність роздягає мене, я мерзну. Я пропадаю, залишається тільки ритм мого серця. Кров витікає з нього, заливаючи увесь світ» [Пагутяк 2013:234].

Реалізація міфосценарію кінця у «Книзі снів і пробуджень» залежить також від атрибутів дому. У зараженому божевіллям світі вікна й двері обмінюються своїми функціями: двері — навиворіт — розчинені, а вікна — заграбовані: «У нашому звичному світі нема дверей, хоч нібито їх багато. Але вони не зачиняються. Двері є тільки в тюрмах і божевільнях, а наші може відчинити хто завгодно: вбити, обікрасити, звалтувати чи відвести туди, де є справжні двері. Наші двері — паперові чи з прогнолої дикти, а наші вікна сталеві, непроникні, щоб ми з них не виглядали і не вистрибували». Загерметизований, «вирахований до квадратного сантиметра» простір і «час, що нас не гідний, але вже триває кілька поколінь», і є тим світом, який очікує на загибель. Неправильні атрибути

дому передвіщають його руйнацію й настання після людської ери «ери комах»: «*Мухи в навутинні, бджоли, які збирають отруту, кліщі, що живляться теплою кров'ю <...>*». Розривання цього причинно-наслідкового зв'язку можливе шляхом перебирання на себе функцій здичавілих вікон та дверей: «*<...> я ще можу бути дверима для своєї дитини. І вікном, розчиненим навстіж. Нема більш нічого, крім цих дверей і вікна, але без них немає Дому*» [Пагутяк 2013:136]. Образами-медіаторами в повісті «Захід сонця в Урожі» є двері й вікна, що допомагають нечисті*: стають регламентованим входом для інfernальної сили й таким чином підіграють їй: двері самостійно відчиняються, а вікна — ні, заважаючи жертві втекти від опира. Нерегламентованим виходом виступає вікно і в повісті «Записки Білого Пташка»: «*Посеред зими, вогкого сірого ранку, ви побачите великий міський будинок, у якому навстіж розчинені вікна на першому поверсі. <...> Він <господар — Ю. В.> вийшов через вікно, бо двері замкнені або замуровані*». Такий самий артефактний знак зустрічаємо у світі міфосну: «*Ми забарикадували двері, але йому весь час снилося, що треба вилазити через вікно з шостого поверху, а немає мотузяної драбини*» [Пагутяк 2013:70, 73]. Вікно (синекдохічним образом якого в «Спаленому листі» є «тонка шибка», а метонімічним — «очі») також відіграє роль медіатора між реальним світом й «антисвітлом»: «*Я зазираю у її <Гандзуні — Ю. В.> ясні великі очі, й мені здається, що це очі Анни і що зараз проламаю тонку шибку і полечу сторч головою в якийсь антисвіт*» [Пагутяк 2013:232].

Особливі функції виконує в міфологічному сценарії міфологема острова. Місто уподібнюється острову, «у якому застигло життя. Це призводить до виродження» [Пагутяк 2013:230]. Мотив загерметизованості, застигlostі, знерухомлення зникає дану міфологему з образами-атрибутами дому, вікнами й дверима, що запаковують простір.

У творах Галини Пагутяк моделюється антисценарій, що протидіє, нівелює есхатологічний. Так, нездійсненність міфосценарію кінця можлива в тексті «Записки Білого Пташка» через руйнацію велетенської Вежі: Білий Пташок (тіло якого — «думки» [Пагутяк 2013:88]) іде сам на сам «супроти темних хмар свідомості»: «*Скеровую промінь-лезо <...> в сірий туман, щоб розрізати його. Чую глухе шипіння, в якому можна почути слова невдоволення, навіть обурення, а потім благання, аж доки*

* Геометрична подібність дверей, вікон, воріт, арок (буква П) у міфологічній традиції потрактовується як вхід до потойбіччя (саме із цим пов'язано багато забобонів, зокрема заборона або небажаність проходження між перекладами тощо) [Абрамович 2011:30].

туман не розсіюється. <...> Найважливіше — роз'єднати свідомості. Чисті прозорі душі рідко поєднуються. <...> Натомість лихе чіпляється за лихе, як реп'ях до реп'яха. Ці чортові гачки — страх. Світлина послаблює їх, тоді я відсікаю гачки. Щілини, крізь які пробивається світло, поволі розширюються. Треба кожен клантик пільми обхопити світлом і тиснути на нього, доки він не перетвориться у макове зерня» [Пагутяк 2013:80]. Так, міфосценарій початку унеможлиблює міфосценарій кінця, світлом перемагаючи темряву, засіваючи пільму «маковим зерням» світла. Зруйнувати Вежу спроможний лише один промінь світла, про який просить Білий Пташок у Бога: «У крижаному холоді Сьомого неба, де не існує іншого світла, крім Твого, я не почуваю спокою. Мій розтривожений дух блукає, плачучи, кличе Тебе. <...> Мене покидають останні сили, і скоро грудкою льоду я впаду туди, звідки повернувся, у гірке життя людей, охоронцем їхніх снів. Якщо я не можу зруйнувати Вежу, то чому Він цього не може зробити? Чому не пошле промінь Свого світла, Своєї Благодаті?» [Пагутяк 2013:83].

Трансформує есхатологічний сценарій у космогонічний і вогонь. Експлікуючи негативну складову своєї амбівалентності, цей першоелемент буття «звільняє <...> для нового життя» усе, що спалює: «ставши легким, безтілесним, <спалене — Ю. В.> буде свідчити за тебе чи проти тебе». Так, «спалене листя» з однойменної повісті (і його текстові варіації: написане письменницею в уявному світі абсолютного щастя спалахує вогнем) стає підґрунтям нового, початку — руйнація проспектує народження [Пагутяк 2013:198, 235].

Руйнівна природа каменя розповсюджується не лише на людей, котрі доторкалися до нього чи бачили зелене світло, що йшло від нього, а й місця, де лежала брила. Так, дім Олександера Домницького почав тріщати: «Дім приріс до каменя чи камінь приріс до дому, але досить того, що підмурівок дав тріщину. Коли підвода з білим каменем виїхала за браму, пішла друга тріщина», а пізніше і взагалі завалився («Він <дім — Ю. В.> згорнувся, ніби прочитана книжка»). Вивіз каменя з дому й двору прирівнювався до проводів небіжчика «й викликав схожу полегкість: можна скинути з себе личину смутку й турботи, стати знову самим собою». Камінь сприймається свідками його здичавіння як жива істота зі своїми бажаннями й почуттями («<...> може, камінь насправді не хотів забиратися з двору Домницьких? Бо тут ніхто не посягав на його цілість, не завдавав йому болю різцем каменяря. <...> А можливо, камінь хотів опинитися просто неба, де кришитимуть його сонячні промені, змиватиме дощ і посипатиме сніг? Чоловік не хоче жити вічно, хіба що він дурень. І камінь теж може

не хотіти». Маєстрові Якову Флорентійчику, котрому замовили вирізьбити з брили фігуру Диви Марії для костелу, привидівся сон (уві сні, до речі, флорентійський майстер і помер, що «було його потаємним бажанням, ніколи не вимовленим вголос»): у ньому просвічувалося «щось темне, якісь плями, наче контури людської постаті». Камінь, у середині якого «оселився якийсь дух і тепер ворухився перед різцем і молотком маєстро», у міфосні та у світі зімкнених просторів (коли «сон змішався з реальністю») поводився як артефакт. Артефактна, інфернальна природа каменя розкривається в астрально-лунарному часопросторі, де «при світлі місяця штабелі й купи каміння нагадували химерні руїни якихось храмів чи палаццо. <...> Це було гарно: місяць, каміння, покручені дерева». У готичній картині, чітко маркованій есхатологічними компонентами («химерні руїни», «світло місяця», «мертва трава», «тіні», «з найгустішої <...> виринула постать, закутана в чорне»), камінь є помешканням тіней — інфернальним часопростором. «Незнайомець із зовнішністю ангела», який вийшов із тіні, обирає маєстро Якова, вкладаючи в його душу «те, чого різьбяр прагнув усе життя: одержимість, одним махом піднявши його не лише до великих майстрів, а й до самого Господа» [Пагутяк 2010:68–69, 81, 84, 85, 70, 76–77, 78].

Одержимість розкривається в піроморфній міфомоделі як руйнівний вогонь, що спопеляє душу: «<...> вогонь <...> змушує концентрувати в одному напрямку волю, а коли вона досягає цілі — настає щось устократ гірше, ніж смерть. Бо смерть милосердніша, ніж тотальне спустошення, що є прірвою без дна, драговинням, пусткою, холодом пекельним». Вогонь як один із ключових есхатологічних першоелементів, ототожнює дві протилежності своєї амбівалентності: тепло й холод, знімаючи бінарність руйнівною функцією. Мотив обраності стає головним й уві сні пана Лукаша: він «був тим, ким ніколи не прагнув стати: королем незнаної землі». Уві сні Петра акумулюються танатоморфні символи: померлий пан Олександр в образі «старого дідича», «чорний лицар» на тлі місяця, «вороний кінь», «брама, <яка — Ю. В.> сама стала відчинятися». Усі свідки зустрічі з інфернальним у світі сну покидали ЦЕЙ світ [Пагутяк 2010:83, 79, 80].

Входження до світу неземних створінь відбувається через нюховий образ-медіатор: «тонкий запах польових квітів <...> проникнув у всі отвори його <Івася — Ю. В.> голови, аж кров почала бухкати в скронях. Хлопчик заплющив очі, що втомились від напруження, і аж тоді зумів увидіти: зеленувате світіння внизу, що мало обриси людської постаті, яка лежала на боці і від неї віяло солодким безтурботним спокоєм, неви- нним та щасливим» [Пагутяк 2010:41]. Зовнішній зір стає безсильним,

лише внутрішнім зором (із заплученими очима) можна побачити мешканців інфернального світу, який сприймається земними мешканцями як рай. Здатність бачити ТОЙ світ означає для Івася здатність чути голос і «мову» трави («А раз є мова, то є і душа трави»), розрізняти «запахи» трави: *«запах крові рослин, які він столочив, щоб прокласти собі шлях туди, до великої води <...>»*. Дар розуміти, *«читати письмо невідомих ткачів»* робить хлопчика вразливішим, жалісливішим, сердечнішим до всього живого (*«І так йому не хотілося завдавати траві муки, що аж тіло стало легким й Івась йшов, ледь торкаючись трави, пригинаючи, не зламавши найтендітнішої стеблини. <...> У ньому прокинувся жаль і до човника, наче той мав душу <...>»*). Хлопчик усвідомлював і відчував одночасно і *«спорідненість, єдність, і розрив, відчуження»*, яке було між світом живої, одухотвореної природи, світом інфернальним і світом людей — *«світом, створеним Господом до появи Адама»* й *«світом Адама»* [Пагутяк 2010:43].

Мотив ткацтва дублюється в тексті образом жінки, що плете Долю, експлікуючи як фонову-культурологічну, так і етнічну язичницьку парадигми (запозичений давньогрецький міф про Арахну й давньоукраїнський — про Мокошу). Індивідуально-авторська реалізація цих міфів пов'язана з кількома чинниками: соціальний статус Докії, *«жінки, що сиділа за веретеном, випрядала долю тих, хто наближався, гнаний псами осені до неї: «вона називала себе вдовою, а люди знали її як чарівницю, <...> була для них чужою»*; медіальний характер (вона — одна із тих, хто *«ніби перебувають на межі двох світів і не бояться нічого»*, *«долею її була крайня хата»*, образ-медіатор *«пори́г»*); печатка обраності (віщі сні, не прочитані людьми знаки — оточеність *«невидимим колом, через яке ніхто досі не зважився переступити»*, екстрасенсорні та знахарські здібності). Обраність *«жити на межі, ніколи не переступаючи ні на той, ні на отой бік»* є опосередкованою ознакою інфернальності як компоненти міфосценарію кінця. Міфосон транслює цей сценарій як перехід після смерті до світу живої, одухотвореної природи, райський часопростір якого локусувався в Чорному лісі (*«<Докія — Ю. В.> бачила сон: як лежить вона на опалому листі поруч з мертвим ведмедем і мертвою сарною, а сріблястий туман хвилями котиться з височезних буків та дубів»*) [Пагутяк 2010:122–124].

Інший есхатологічний мотив — мотив польоту-падіння ретроспектує біблійний міфосюжет про демона-ангела, що впав, та язичницькі вірування про духів природи, котрі впали з небес куди заманеться. Змикання двох міфологічних систем відбувається в образі чоловіка, вимазаного сажею: світ видінь відкриває його приналежність до

інфернального світу: «Іноді йому ввижались чорні вершники на чорних конях, без лиця. <...> Часом перед очима бухкав огонь і клубочився чорний дим. А іноді стрічала його якась музика, така смутна, що тікав, аби серце не розірвалось. Плакав ще й від того, що крила його поламались, коли він упав акурат між тим, що було дзвіницею, і тим, що було піччю. Пір'я обсипалось, і він на ньому спав у печі, а кості склав у кутку. Уночі вони часом торохкотіли, нагадуючи про нетривалий політ. А на його тілі ще не зажили рани від падіння» [Пагутяк 2010:103]. Саме у світі зімкнених просторів (коли люди й інші живі істоти, котрі «живуть по кілька соток літ», перетинаються, «переходять дорогу одне одному») відбувається реконструкція міфосценарію кінця: «<...> як уже перетнуться, то цілий світ перевертається, земля зрушується. Боронь, Боже» [Пагутяк 2010:22] (схема 2.2.10; схема 2.2.11).

У повісті «Мама Маріца — дружина Христофора Колумба» **Марії Матіос** міфосценарій кінця моделюється через танатоморфні образи, як-от: «жах смерті», що уподібнюється живій істоті, котра жила всередині Маріци: «Набухав, як дріжджове тісто на теплі. І розростався в кожній клітині, немов пухлина. Не болів, не мучив — тільки ріс, щоразу даючи знати про себе прискореним биттям серця» [Матіос 2008:31–32, див. також: 33–34, 41]. «Смертельний жаж» уводиться в текст низкою порівнянь, що експлікують тератоморфну міфомодель: «як безрозмірний солітер», «мовби гігантський спрут» [Матіос 2008:44]. Танатоморфність також відтворюється через метафори-порівняння вербальної міфомоделі: «кусяче слово, як вертка лисиця, <що — Ю. В.> нечутно оббігло Маріцу довкіл, а потім гучно втелючилося в чорне чийсь піднебіння <...>» [Матіос 2008:43], «смертельне кинджальне лезо <яке — Ю. В.> увійшло їй у груди по саму рукоять нелюдського немилосердя» [Матіос 2008:44]. Смертоносне слово ретранслює християнську парадигму через біблійний сюжет розп'яття: Маріца була «розплатана, нібито й зовсім розп'ята на водному хресті» [Матіос 2008:44] «чорним людським піднебінням» [Матіос 2008:45]. У «Щоденнику страченої» «реальний, цілком осяжний, гидкий і мерзотний страх» матеріалізується саме в образі змія — «слизького гада», що «заповзає всередину <...> і звиває собі кубло десь у ямі між грудьми» [Матіос 2011b:12, див. також: 148, 35] (пор. з образом матеріалізованих байдужості й пристрасті: «Якась мутна моторош обволокла душу липким жабуринням — і начебто підкосила волю до життя. Так, наче з мене випустили всю кров, лише не перекрили дихання» [Матіос 2011b:20–21; див. також: 46]).

міфологеми/міфемі:

розбиті вікна покинутих будинків, душевна пустка, «задуха», «запах сірки»; упір, джерело, затоплена хата, «смердюча сплосна яма», Уріж, «тні», Всесвітній потоп, голубка, повпиря («холодний протяг»), вогонь, Вавилонська вежа, шлях, «автобус жаду», острів, камінь

мотиви:

занедбаності, страху, зараження, отруєння смертю, постійного очікування бід, передчуття нещастя, самотності, ностальгії за Урожем, розірваності, розшматованості, переслідування упірем, втеча від упіря, бруду її гноіння, вибору, глухоти її слуху, будівництва Вавилонської вежі, абсурду, знекровлення, польоту-падіння

міфосюжетні:

про всесвітній потоп і апокаліпсис,
про перевізника Харона;
про єгипетського «боса зла і пустелі» Сета,
про Великий потоп,
про Вавилонську вежу
про Стизову працю,
про Арахну/Мокешу,
про демона-ангела, що впав, про духів природи.

міфомоделі:

абстрактно-символічна,
антифактуальна уявл.,
танатоморфна,
онірична, хтонічно-
артефактна,
міфологізованого мінного
ї мрії,
артефактна, теїстична,
гідроморфна, інфернальна,
піроморфна, «антисвіту»,
зімкнених просторів

Схема 2.2.10. Семіотична модель мегаміфосценарію кінця
у творах Галини Пагутяк

Індивідуально-авторським варіантом міфосценарію кінця в повісті «Мама Маріца — дружина Христофора Колумба» є жага «радісної, несамовитої музики, <...> що несе <...>, як повенева вода, в глибини чорні, невідані, небезпечні <...>», сколихуючи спогади, що «з неї тягнуть жили» [Матіос 2008:36–37]. «Щоденник страченої» репрезентує мегаміфосценарій кінця через запозичений міф про Пандорину

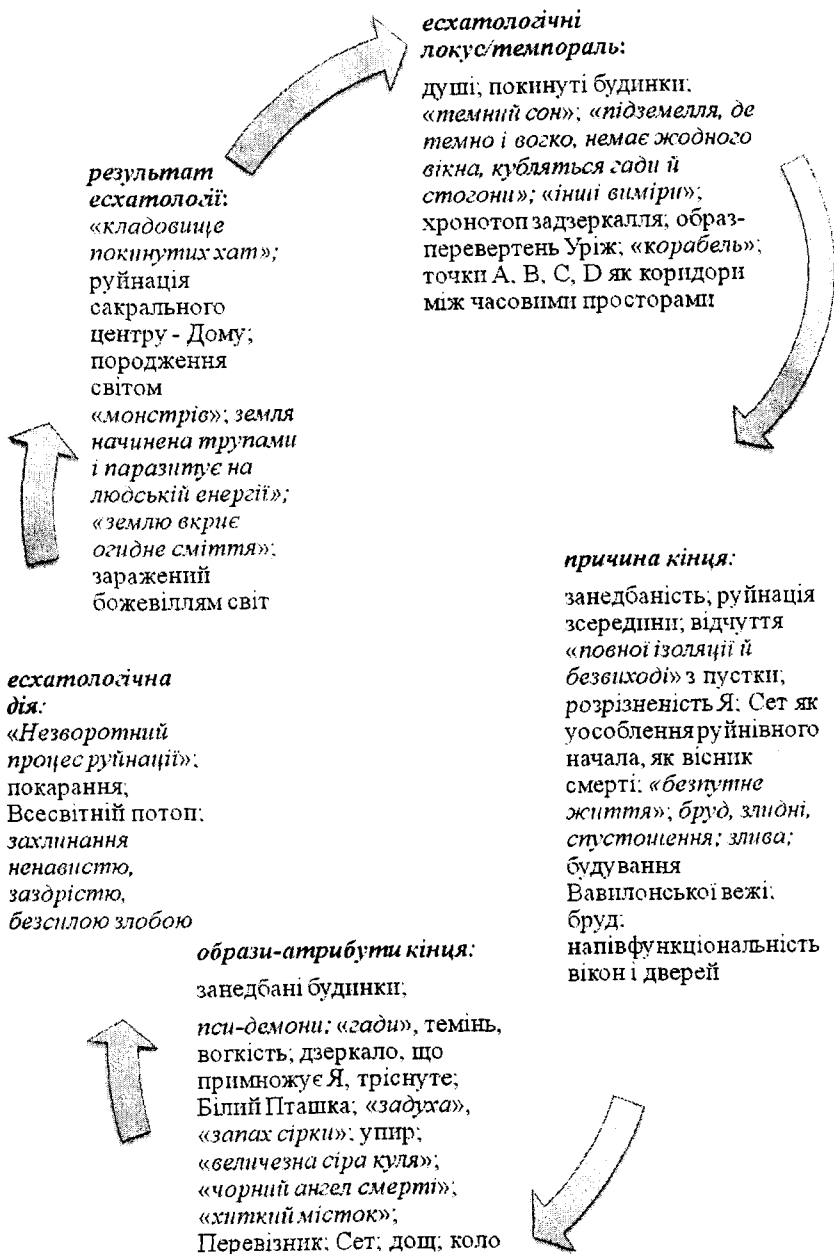


Схема 2.2.11. Текстовий алгоритм мегаміфосценарію кінця у творах Галини Пагутяк

скриньку, що реалізується за допомогою образу «потьманілого щоденника» [Матіос 2011:14] — «безцінного тепер талмуду <...>, духівника, подруги і слідчого» [Матіос 2011:14], «єдиного правдивого свідка мого злочину, і судді, і прокурора одночасно» [Матіос 2011:25], «темно-зеленої скрині пам'яті під кодом "Жіночий літопис"» [Матіос 2011:17]: «<...> пандорина скринька далеких і напівзабутих радощів і страждань» [Матіос 2011:13] відкриває минуле, даючи його власниці «зануритися в себе, дістатися самого дна — і подивитися звідти ясними, чесними очима на теперішнє, таке невизначене, розпанахане і зболіле <...>» [Матіос 2011:15]. Відкритий щоденник стає «способом злочинства, віднімання себе від себе» [Матіос 2011:18], способом «самокатування» [Матіос 2011:16], зазиранням у «з'яючу безодню», в якій помістилося минуле [Матіос 2011:18–19, 22], локалізованим «Армагедоном, створеним власними руками» [Матіос 2011:25], місцем болю, в якому «звідусіль пахне кров'ю» [Матіос 2011:26]. Міфема запозиченої комплементарної парадигми «Армагедон» актуалізується під час так званої автокомунікації: відкриття пандориної скриньки минулого овиявлює розтягнутий у часі, повторюваний кінець світу: «Раніше я знала, що кінець світу буває раз, а з'ясувалося, що він може тривати роками. Принаймні я вже багато років живу в процесі перманентного Армагедону» [Матіос 2011:41]. Очікування «імовірного кінця світу, який мав припасти на 7 липня 1977 року» [Матіос 2011:42] (чи статися 31 грудня 2000 року [див. відповідний запис у щоденнику: Матіос 2011:88–89]) має всі ознаки райського життя: «Місяць човгав з гілки на гілку, як персик чи м'ячик. // Горіхове листя під місяцем відбивало якісь ірреальні тони срібла. // Гостро пахла матіола і кріп. // Мені було так гарно і страшно, як буває лише в дитинстві чи в юності» [Матіос 2011:43, див. ширше: 43–44]. Імовірний кінець світу перетворюється у сприйнятті дівчини на «божественну — ніби картинну — красу», констатуючи, що «ніякого кінця світу в такій ідилії бути не може» [Матіос 2011:44]. Незникаючий «Армагедон» локалізується в порожньому череві героїні — у «невидимій і безіменній пустелі. Там руїни після атомного вибуху. Надмірне радіоактивне тло. Туди може втратити хіба що огірок. І той зогниє від пустки» [Матіос 2011:48]. Порожнє черево (підсилене образом зоморфної моделі світу: «ялова» [Матіос 2011:80]) актуалізує патологічні, хворобливі уяву й фантазію героїні, що проявляються імітацією вагітності (гумова кулька уособлює ненароджену дитину: «<...> навіть кулька, маленька пузата мертва кулька, мстить мені за колись умертвлене мною дитя» [Матіос 2011:51]) та переадресацією, самонавіюванням удаваної вагітності («А тепер ненавиджу вагітних. <...> //

*Кожна із них носить моє дитя. // Я хотіла би його вкрасти у своє по-
рожнє черево» [Матіос 2011:51]). Ще одним локусом Армагедону є серце-
«сміттєзвалище. Запліснявіле, прогниле, неблагороджене. Там є який за-
вгодно непотріб, але немає нічого цілого, корисного чи функціонального.
Спресовані від часу й пам'яті почуття-пережитки нагадують зіжма-
кані целофанові пакети, роздратовано пожбурені у сміттепровід,
а потім роздерті вітром і бомжами...» [Матіос 2011:57]. Мотив роз-
шматованості, розірваності реалізується і через концепт пам'яті: «непо-
мутніла пам'ять» зберігається на «сміттєзвалищі» шматтям [Матіос
2011:113]. Міфосценарій кінця моделюється опосередковано: міфоло-
гемою шляху — «дорогою до спогадів», що «роками лише вгризається
у реставровані деталі — і мордує гірше від єзуїта-інквізитора» [Матіос
2011:184, див. ширше: 185].*

Міфологічний сюжет запозиченої комплементарної парадигми про розпочату через жінку війну трансформується в історичну та давньоукраїнську міфологічну моделі: сучасній жінці, на переконання героїні «Щоденника», відведено або «роль наложниці», або «роль безста-тевої берегині» [Матіос 2011:63; див. ширше: 61–64].

Біблійна міфологема Усесвітнього Потопу стає ключовою у фіналі повісті «Черевички Божої Матері»: страшні картини вивернутих дерев, зламаних, «як людські кістки», гілок, ревіння «мокрої поточини» накладаються на жахіття потрощених фашистами людських життів: «смертельний гул» розбурханої, некерованої стихії і «безсловесних і вже майже бездиханних» людей, гул, що «<...> поплив над онімилім селом, залитим сонцем і населеним людьми, заповнюючи кожну шпаринку і кожну щілинку, добирався до коріння дерев, губився у їхніх кронах, і так само плавно і вільно ішов у небеса, де ще не зчорніло сонце і не впало з горя на землю <...>», — зникають світи, руйнуючи землю й небо «божевільним часом», осліплюючи й оглушуючи живих («Іванка осліпла й оглухла. Умерла разом з усіма» [Матіос 2013:198–199]). Перевертання, вивертання світу здійснюється й за допомогою амбівалентних образів — ізоморфів смерті: вода і кров овиявляють свою патогенну, руйнівну природу, експлікуючи семантику смерті. Так, червоні черевички Божої Матері (здатні зцілити світ) перетворюються на «червоний черевичок із плямами бурої крові <...>» Хаї Рендигевич, підібраний Іванкою в траві вночі [Матіос 2013:206; див. ширше: 199–206].

Домінанта танатоморфно-інферальної моделі світу — диявол ото-жнюється з кордоцентром антропоморфної міфомоделі, репрезентуючи близнюкові міфи: «Навіщо люди шукають диявола? // Ось він — ліворуч. Серцем називається» [Матіос 2011:98; див. ширший контекст: 98].

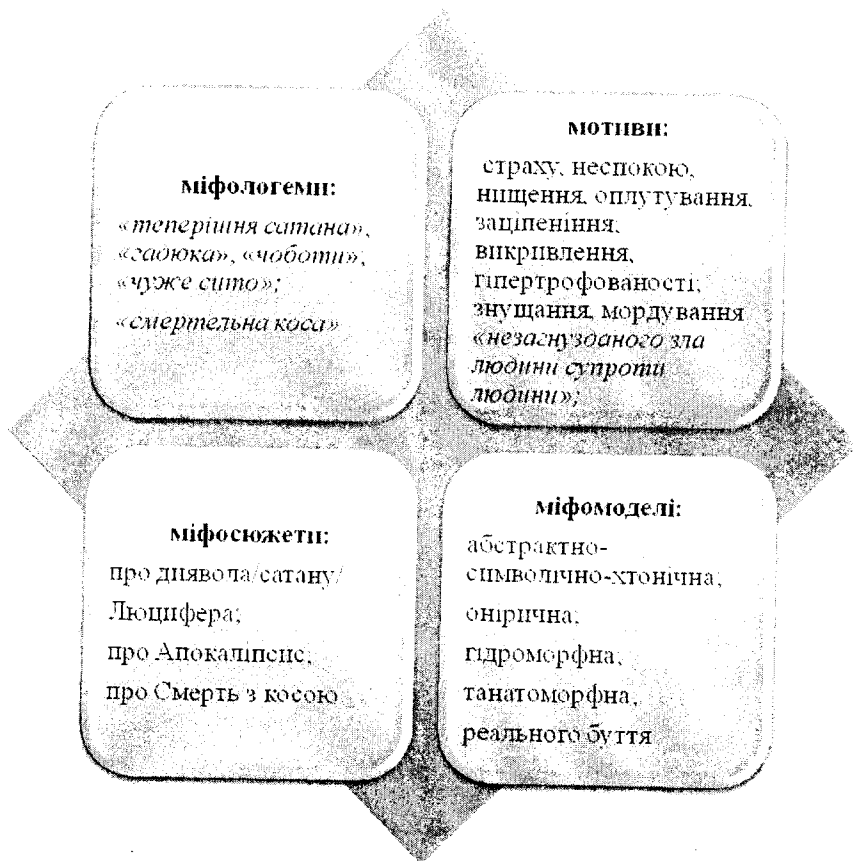


Схема 2.2.12. Семіотична модель мегаміфосценарію кінця у творах Марії Матіос

Більш прозорими варіантами експлікованого близнюкового міфу є тандеми: тандем «він — вона» об'єктивовано образом «розбитої шка-
ралуші свіжого горіха» [Матіос 2011:123]; «душа — тіло» — анімо-ан-
тропоморфним образом, що розбиває тандем: «душа-самітниця»
[Матіос 2011:172, 196]; «зовнішнє — внутрішнє» (що актуалізує авто-
комунікацію через щоденник [Матіос 2011:75–76]); «дні — близнюки»
[Матіос 2011:74, 176]. Есхатологічний же концентрат виявлюється
в «прихованих синонімах, врослих одне в одне, як сіамські близнюки» —
«життя-страждання» [Матіос 2011:15; див. ширше про «сіамських ді-
тей»: 16], а також у семантичному дублюванні колоративів: білий ко-
лір ототожнюється з чорним, стаючи «мінус-референтом», смисловим

симулякром: «<...> в минулому своєму житті я патологічно не любила білого кольору. // Стерильного. // Аптечного. // Операційного. // В моєму гардеробі ніколи не було святкової білої одежі» [Матіос 2011:21] (схема 2.2.12).

Юрій Іздрик у передмові «...Про...за...про...» до збірки оповідань «Інші дні Анни» прозу *Тараса Прохаська* описує як досконалу імітацію, «що породжує легкість передсмертного марева», герої якої «вкиснуті в світ, де безліч можливостей по суті вказує на безваріантність, де конечність є основною засадою світобудови, де власна воля є безсилою, де, власне, волі й немає». Світ Прохаська — амбівалентний, у ньому панує «естетика минучості, естетика тліну <...>. Усе тут вицвіле, вигоріле, тьмяне, торкнуте пліснявою, поїджене шашлем, спорохнявіле, зіржавіле, напівзруйноване, непевне, нетривке. Основний кліматичний пояс тут — передсвітанковий холод. Основна пора року — остання сотня хвилин перед відходом духів <...> Це останній світ». До речі, відмирання-тління (як «прообраз раю», — Іздрик згадує слова Андруховича) стає ґрунтом укладання своєрідного каталогу, «гербарію, порівняльної таблиці, антології, хрестоматії, статистичної вибірки, словників досвідів <які — Ю. В.> піддаються експериментам, препаруються, на них вивчаються мутації, проводиться їхня вівісекція» [Прохасько 1998:5, 6–7]. І саме відмирання як «запорука будь-якого досвіду» породжує безкінечність «нових територій досвіду-відмирання» [Прохасько 1998:24–25].

Міфосценарій кінця в художній реальності творів Тараса Прохаська реалізується через експлікації дуалістичного моделювання світу. Так, у збірці «параесеїстики, парапубліцистики» «Одної і тої самої» міфологічний сценарій кінця експлікується в розгорнутій метафорі «Україна — барак на зоні»: «Наше суспільство, наша країна — це такий собі інший світ. Для його розуміння потрібно читати Варламова та інших уважних людей, які знають, що таке зона, що таке барак, що таке камера у радянській тюрмі. <...> Нас прийняли на зону. Тепер наше життя залежить від порядків, які існують в цьому бараці». Результатом сценарію може бути «самознищення системи» [Прохасько 2013:134–136]. Думка про Україну-зону розвивається автором і в «Омерті», де через низку уподібнень дешифрується межовість України («межова зона») як енергетично заряджений, антифактуально-артефактуальний часопростір: «відьомський край» («Україна — це відьомський край. У світі зі злими духами тільки відьми можуть залагодити якісь конфлікти»), «як зарослий зруб» («Наш край найгарніший тоді, коли освітлення мінімальне. Якісь світанки, сутінки, тумани, хурделиці, нічні лампи і феєрверки. <...> Все

життя тут — як зарослий зруб»). Антифактуальність розкривається не лише межовою просторовістю, а й темпоральністю: «<...> Україна — це країна, якої нема. Теперішній час — межа, архипенківський простір між двома різними Українами. <...> Сучасна Україна — це розлом, вулкан, який змінює географію. <...> модель української імперії трималася на самознищенні* <...>». Цікаво, що складові часопростору України-«межі» тлумачаться взаємообернено: категорія часу — через категорію простору й навпаки. Іманентність хаосу, що протистоїть невпорядкованістю космосу, оприявлюється через уподібнення України «бесагам»: «Ця країна нагадує бесаги. Бесаги якогось вічного блукальця, втікача, мандрованого, який все своє життя носить із собою, а по дорозі вибирує ще й те, що трапиться, вкидаючи у ті ж бесаги. <...> Ця країна подібна на те, що висипали з бесагів, коли шукали чогось потрібного. Все, що у ній є, — висипане, а не викладене. Велику мішанину переповненого мішка просто висипали на купу. Тому вона виглядає так невпорядковано» [Прохасько 2013:26, 17, 11, 20, 5–7]. З межовістю України Тарас Прохасько пов'язує іманентну їй категорію двовір'я, що урівнює за значущістю й впливовістю на розвиток України християнську й язичницьку моделі: «Двовір'я — мирне співіснування християнської форми з поганською суттю — стало основою нашої сутності. <...> Навіть не ключ, а злодійська відмичка, якою вдасться відкрити будь-який замок». Характерною ознакою такого співіснування є взаємопроникність маркерів народно-поетичного світосприйняття з християнським: «Важливими є всілякі прикмети і поганські обряди, які пов'язані з кожним християнським святом і живуть під його прикриттям, і власне такі речі називаються давніми національними традиціями і твердинею духовності. // Двовір'я послушно послуговується християнським календарем, воно навіть вимагає дотримання усіх обрядових формальностей», тобто «всі атрибути християнства як системи пронизані правилами співжиття з духами». Саме двовір'я — «нерозривне плетиво поганства і християнства», — «вбудувавшись у генетичний код», стає, на думку автора, причиною «нашої тотальної роздвоєності», а вона, своєю чергою, «має шанс стати основою ідентичності» [Прохасько 2013:11, 12, 16, 41, 15, 23].

Локальним проявом медіальності, межовості у творах письменника є міста-пограниччя, для яких характерні просторово-географічні

* Самознищення розглядається, зокрема, як прояв «культу кривд»: «В українській історії домінує культ кривд. Про власну вину говориться мало. <...> А двовір'я вину взагалі робить чимось незрозумілим. Відповідальність полягає тільки в тому, щоби завжди бути готовим до якоїсь кари і пережити її з мінімальними втратами» [Прохасько 2013:18].

та культурно-цивілізаційні трансформації (одним із таких міст автор називає Івано-Франківськ). Семантика пограниччя розкривається через низку міфологем-медіаторів і міфологему-хронотоп «лабіринт»: «Місто-форт, місто-порт, гавань і брама, місто-міст, найсерйозніша ідеальна конструкція серед розхитаного і розбурханого моря гір. <...> Те, що воно просто існує як точка, дозволяє йому бути навіть пляжем. І дозволяє імітувати місто невеличким лабіринтом кількох насичених вулиць, на яких апробовані усі принесені архітектурні стилі <...>». Власне міфологема гір, експлікована Карпатами, релевантна своєю медіальністю морю: «Карпати, як і моря, більше спонукають і зв'язують, ніж розмежовують». Семантика зв'язуваності, змикання оприявлюється й через етноміфологему-медіатор «перелаз»: «Такий собі перехід, який не порушує конструкції паркану, але робить перехід дуже зручним. «Перелаз» — оптимальний синонім до слова «Карпати». Огорожа і перехід через неї одночасно» [Прохасько 2013:44, 41, 46, 75, 76].

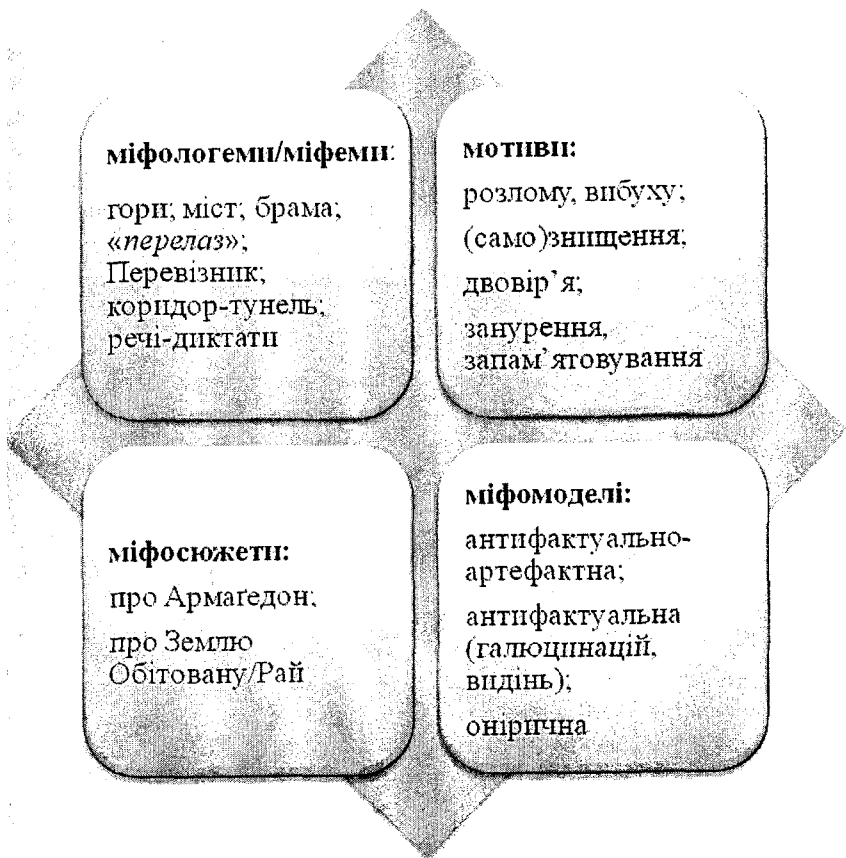
Темпоральним образом медіальності є міфонім Перевізника, що реалізується в розгорнутій метафорі «хвиль історії»: «Якщо історію — минулу, сучасну і майбутню — подати на якійсь уявній схемі як неперервну послідовність хвиль різноманітних суспільних явищ, які спричиняють більш чи менш масові переміщення, то це усвідомлення персональної географії на тій самій схемі виглядатиме дошкою для серфінгу. Якщо на неї стати, якщо на ній втриматися, то нищівні хвилі перетворюються на те, що тебе утримує і переносить від однієї тверді до іншої. І чим більша хвиля, тим надійнішим перевізником вона може бути» [Прохасько 2013:83].

Часопросторовим знаком ралізації міфосценарію кінця в Тараса Прохаська є імплікація хаосу через категорію знерухомлення («<...> може таке статися, що відсутність певних рухів приведе до тієї просторової конфігурації, від якої спиниться цілий світ». Космос, означений рухами (а «це, мабуть, найповніший вияв нашої біографії, досвіду, досягнень, розуміння і неадаптованості. Це той просторовий, об'ємний спосіб комунікації із світом, який примушує після кожної смерті вірити у те, що прийшов кінець світу, ще одного світу») протиставляється хаосу з його статикою) та через соціально-філософське явище «радянщини» («Радянщина — це нігілізм, свинство, деструкція, байдужість, садизм, темність. Це заперечення Життя») [Прохасько 2013:167–168, 184].

Індивідуально-авторською трансформацією універсальної дихотомії «хаос — космос» є в Тараса Прохаська опозиція «ніж — таблетка», яка експлікує протиставлення міфосценаріїв початку і кінця й імплікує бінарну опозицію «рух — статика». Так, в есеї «Між ножем і таблеткою» образна

пара виявляє два вектори: розвитку й руйнації / капітуляції / знерухомлення: «Ніж — це культура, що означає розвиток. Таблетка — цивілізація, тобто виховання. Тобто не мислення, а запам'ятовування, не творення, а споживання». Ніж (як еманация руху) об'єктивує міфологему дороги, шляху: «Взявши до рук ніж, ми починаємо якусь дорогу <...>. Починаємо дорогу, прийнявши зроблене попередніми поколіннями, які дали нам інструмент і уявлення про точку, з якої можемо починати, не тратячи зусилля на вихід від нуля до цієї точки. // Взявши у руки таблетку, ми зупиняємося на стадії капітуляції. <...> Якщо діти беруться за ніж, вони розвиваються, продовжуючи розвиток. Коли ж беруть таблетки, то вже не належать собі, а стають завершенням чийсь програми» [Прохасько 2013:117–118; див. також есей «Бо війна війною»: Прохасько 2006:44–45].

У «НепрОстих» есхатологічний сценарій розгортається в оніричному світі: (остання) Анна в галюциногенному сні (спричиненому поїданням заражених ріжками зернах жита) бачить Середньовіччя, в якому ретранслюються жахи повоєнного голодного 1946 року. Картина нагадує апокаліптичну візію, Армагедон: «відрубані голови, тортури, валки втікачів, приходи чужих, понищені лиця <...>, порубані ліси, засмічені ріки, мішання мов, сушені фрукти, виразкові хвороби, божевільні вистави, втрачені хроніки <...>» [Прохасько 2002:103]. Образ-медіатор тунелю з'являється ще в одному сні Себастьяна: вулиця з Ялівця вела його з Анною коридором «з величезних квітучих лип», які, складалося враження, можуть говорити. Коридор-тунель як медіальний часопростір між життям і смертю: «Він знав, що буде цим тунелем іти завжди, поступово тратячи себе через тертя об світло, аж поки не зайде у вічність, остаточно ставши світлом» [Прохасько 2002:74]. Інша мандрівка оніричним світом — через водяний тунель (басейн — великий водоспад), що заманює Себастьяна до прірви: «В самому низу провалля Себастьян побачив усе, що може бути на світі». Заглянути вниз у цьому сні означає розгадати, торкнутися вічності, впіймати мить, адже не випадково «ціле тіло Себастьяна з дивовижним жалем задувало недовгу купіль». «Дно провалля» як повернення до початків буття, як тимчасова смерть — після «купелі» відбувається часове переміщення Себастьяна та його супутників у так званий реальний часопростір, звідки вони розпочали мандрівку: порожній бар, «лише дві бабці грали в шахи за столиком». Однак локус виявився надщербнутим часом: він з'їв роки: «ці бабці — їхні жінки (Себастьян ледве впізнав Анну), які чекали своїх чоловіків, нікуди не виходячи, рівно сорок років» [Прохасько 2002:72]. Сакральний числовий код підказує обернену семантику Землі обітваної: Рай виявився пеклом, адже вкрав молодість, життя.



*Схема 2.2.13. Семіотична модель мегаміфосценарію кінця
у творах Тараса Прохаська*

Мотив занурення, модифікований у запам'ятовування, стає руйнівним, адже запам'ятовувати, доходить висновку головний герой оповідання «Від чуття при сутності» Памва, означає забирати щось. Забирання чужого через речі, їх генетику так само стає руйнівною для Памви. Відчуття власно пережитого з речами і в речах, які мали свою історію, свою біографію, переростає в усвідомлення, що «вся колекція якимось певним чином розкладена ще й в ньому». Однак дискурс руйнації, створений речами-диктатами, теж руйнується: Памва зупиняє диктат речей силою бажання порожньої квартири, життя, звільненого від речей [Прохасько 2006:97, 111]. Сценарій кінця не здійснюється через волю бути сильнішим, через бажання вийти з «дискурсу речей» (схема 2.2.13; схема 2.2.14).

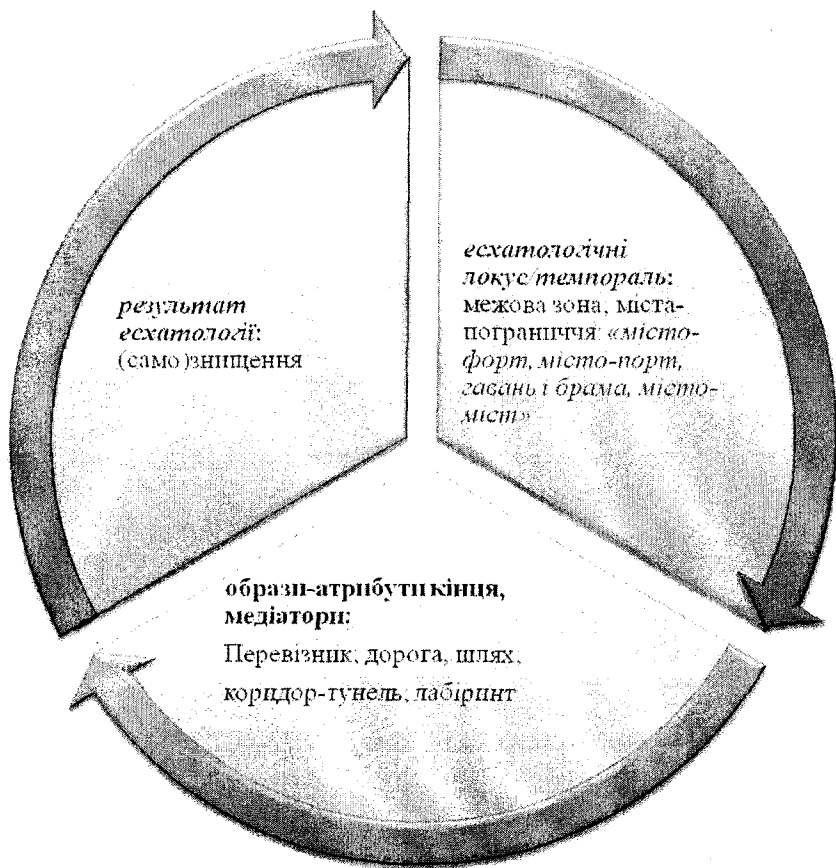


Схема 2.2.14. Текстовий алгоритм мегаміфосценарію кінця у творах Тараса Прохаська

Апокаліптична картина з'являється в романі **Валерія Шевчука** «На полі смиренному» в християнській комплементарній парадигмі: у світі снів, видінь — Божих одкровенень-прозрінь — відбувається руйнація світу за допомогою хтонічно-танатоморфних та абстрактно-символічних міфологем: «свиня величезна. Така шерстина на ній, як ото на брові, а сама чорна з виду, і ікла страховидні стримлять. <...> Тож їхав біс на свині, зарослій бобровим волоссям, і не було на ньому ні одежини, в руках віжки примав і золотим кнутиком помахував та похльостував. А обличчя мав велике, чорне, ніздристе, окате, рогате, а вуха мав гострі з китичками, як рись, і два оленячі роги високо вилися вгору, і росла поміж

тих рогів вишня, яка поблискувала червоними ягодами». Червоний колоратив стає знаком інфернального світу, передвісником гріхопадіння, символом блуду, нечестивості, ненависті тощо. Вегетативний код, експлікуючись в образах червоних вишень, наповнених не соком, а кров'ю, проспектує біблійний сюжет про Дерево пізнання, що в тексті роману трансформується в Дерево спокуси: «І смоктала та юрба вишні, і п'яніла, й дурманіла, і танцювала, і співала несвітських пісень. Гойкала і нечестиво вигиналася, а біс розкривав вряди-годи червоного рота, повного червоних зубів, і реготав заливисто». Найкрасномовніший апокаліптичний сценарій реалізується в картині великого голоду. Інферальність танатоморфного часопростору підкреслюється хтонічними образами-перевертнями — знаками й передвісниками смерті: бісами, мишами тощо: «Саме в цей рік прийшло на вулиці Києва дивне знамення. В одну з літніх ночей стояв на вулицях тупіт, начебто бігали там коні, а насправді то рискали, наче коні, біси. <...> Танцювали й гукали, підстрибували й гухали, співали пісень сороміцьких, чути було жіночий вискіт <...>. Хто ж був сміливіший і поткнувся на вулицю, на того нападали біси і об'їдали з живого тіла, а з кісток робити свистілки і свистіли так, начебто світ мав рушитися. <...> Того ж таки року висіявся кам'яний дощ і стояла серед неба мітла. З'явивсь у Києві волхов, який передрікав загибель світу <...>» [Шевчук 2013:36, 54–55].

Передвісником смерті в оніричному світі стає також «величезний павук», що почав загортати «в павучину» Теофіла/його брата (це наснилося Теофілові напередодні смерті його молодшого брата). Хтонічна природа проглядається і в образі печерника Марка-«крота»: «для нього світло там — у пільмі; істота, яка тільки й робить, що копає з ранку до вечора, а часом і вночі». Однак подібність до крота є лише побічною характеристикою печерника, здатного до перевтілень і чудодійств: «Марко розпрямив плечі і наче виріс: став високий і широкоплечий, хоч перед цим був малий і мізерний, очі його запалали червоним вогнем, а голос громом пронісся по печері». Марко звелів мертвому звільнити вище місце для брата, Теофіла (насправді, як відкрилося пізніше, «то був жарт, що на нього пішов свого часу підхмелілий печерник, щоб розбавити свою самотність: для будівника містоздобувних машин то не важко вчинити»). Надзвичайні здібності печерника слугують тут задля повчання: «бездушне тіло виказало любов до тебе, шануючи твоє старшинування й по смерті» [Шевчук 2013:102, 103, 105, 114, 106].

Індивідуально-авторським варіантом есхатологічного сценарію є сценарій очікування й страх смерті: «Я думав, що біль Теофіловий — це біль

тисяч живих, які усвідомлюють себе, але яким уготовано стати травою чи листям. Його гріхом став страх надмірний, і це було б так само, якби змія кусала власного хвоста». Символічним образом матеріалізованого страждання через страх смерті стає в тексті глек сліз (алюзія біблійної чаші страждань: однак, якщо чаша була повна, то глек — порожній: зібрані роками сльози висихали, стікаючи стінками горщика), після наповнення якого Теофіл мав померти. Раб Божий Семен, ведучи літопис життя монастиря, усвідомлює «одну велику й неперехідну істину: страх перед смертю в Теофіла — це страх перед життям. Всі ті, хто тікає від життя, проти Бога йдуть, адже він їх сотворив і сказав жити. Він їх поставив, як лунку, у величезну, незбагненну мережу природи, і кожен мусив би заповнив свою лунку медом. Мед — це добрі справи наші, тоді як ненависть — це тля для тої мережі. Як гнилець на соти нападає, так і зло на цей світ, відтак і йде в ньому копітка, всюдисуща, щоденна і щохвилинна війна. <...> Той, хто лякається і тікає від світу, — в заповідь-нені обійми смерті витрапляє; той, хто не хоче жити, — вже й не живе. Отож той, хто не хоче бачити сонця, — спінне, і немає йому порятунку <...>». Загибель же людства й світу може статися тоді, коли не проросте «квітка любові» [Шевчук 2013:111, 118–119].

Смуток (як і туга) є маркером світу смерті: «і закипілась у нього в нутрі печаль — сірий змій вповзав йому в груди і обвивався довкола серця». Хтонічна природа печалі-змія підкреслюється видіннями лікаря-вірменина, що надумав отруїти цілителя Агапіта: місяць, відбиваючись у калюжах, перетворювався на «воїнів, що вели до нього смертника». Видіння відкривається тому, хто змислив недобре, через потрійне дзеркало: вікно — відблиски калюж — місяці в калюжах. Потрійне за-дзеркалля викривляє, спотворює дійсність, а відтак — підштовхує до скоєння вбивства: отруїти головника (видавши це за Агапітову неспроможність зцілити). Вивільнений ненавмисно з клітки звір (Агапіт дав головнику протиотруту) є підтвердженням амбівалентної людської природи: «людина — це Бог і звір в одному тілі, сьогодні одне в ній, а завтра друга переважа, <...> знищивши Бога в собі, людина звіром робиться, а знищивши звіра, існувати перестає» [Шевчук 2013:141, 145, 146]. Утіленням печалі для ченця Федора, у минулому мирському житті багатого купця Федота, стає «чорний, нещадимий і палкий» чернець Василь. Наповнений заздрістю й жадобою збагачення, «налитий чорним гнівом», Василь перетворюється на «малу й нещасну людину» — піщинку якоїсь сили. Ця сила експлікується в тексті образом жаданого Василем золота й срібла (що лише миготіли у «вогнику скіпки»), топом «незмірно глибокої глиняної ями» й абстрактно-символічного образу

«чорної люті» ченця, який «почав меншати й меншати на очах і пропадав у розбурханих земляних хвилях». Античний міф про царя Мідаса, померлого від надміру золота, оприявлюється в тексті оніричною картиною золотого дощу: «монети сипалися з неба і боляче стьобали його голе тіло». «Монета», проходячи низку трансформацій («стала оком, зовсім схожим на те, котре дивилося на нього через віконце, й раптом проросла, як квітка на тонкому срібному стебельці») перетворюється на «незмигненне око», що виступає символом неминучої Божої кари, справедливості, всевладдя, Божої волі [Шевчук 2013:218–219].

Варіантом міфосценарію кінця виступає в тексті також сценарій убивства любові, що прочитується в історії про Іоанна-затворника. Борючись із власною плоттю, із земною любов'ю до Настки, Іоанн проходить усіма сходами омертвіння душі: впустивши в душу змії*, ву-жів, жаб (вони шипіли, гарчали, шматували тіло й душу затворника), Іоанн бореться зі страшним, «лютим і диким» змієм, що охопив усього його вогнем пекельним. Так, інфернальні образи, вогонь як знак і атрибут пекла й диявола — все це є своєрідною підготовкою до здійснення наруги над «покинutoю в світі любов'ю» Іоанна: «Вона стояла перед ним чиста, срібна, осяйна, повна чару й неземної краси, а він темнів проти неї темною брилою <...>. Хижо оскалився і ступнув до неї, як ловець до дичини, загнаной в забіччя. <...> Він схопив чорними пальцями за срібну мантію і роздер її, кинувши собі під ноги. Срібне тіло безпомічно забилося в його руках, загарчав він і почав кусати її обличчя й губи, хоч як вона відверталася від нього. <...> Він здригнувся від тяжкого обридження, і раптом прокинулася в ньому лють. Схопив те тіло, яке вже не було срібне і осяйне, й жбурнув у яму. Гарячково нагортав руками і ногами землю, доки не зарив яму геть. Тоді почув з-під землі стогін, і плач, і голос, який просив у нього милосердя». Так, кинувши себе в темряву (печеру, яму — фізично, в муки пекельні, видіння своєї наруги над любов'ю — душевно: «Здавалося йому, що й не живе на світі і що в пекло люте потрапив; довкола хиталися чорні юрливі тіні, бекали, кричали й танцювали, а полум'яне вже й до живота добиралося — починали горіти його вуди») і не зумівши розрізнити слово Боже й диявольське («бо не пізнав істини, що любов до Бога любов'ю до світу та життя вимірюється, добрими вчинками важиться»), став «сином

* Наталія Слухай, описуючи ритуальні форми програмування людини ресурсами амальгами сакрального і профанного, називає образ змія серед основних, що асоціювалися із символікою вод і втілювали енергетичний потенціал землі [див. про це: Слухай 2012:7–8].

темряви» [Шевчук 2013:166–167, 164, 168]. Колоративний маркер есхатологічного міфосценарію семантично нанизується в чорних складових душевного й духовного занепаду, зокрема в історії, як Григорій провчив крадіїв: *«Чорні вуха у вас і язик, чорне піднебіння й обличчя, чорні руки й ноги, чорні ви зсередини і ззовні <...>. Чорні серця б'ються у ваших чорних грудях, і ніч вічна вас пожирає. Я навіть через стіну це бачу, і серце моє болить за вами і плаче»* [Шевчук 2013:176].

У романі-притчі «На полі смиреннім» есхатологічний сценарій не реалізується через те, що «яснодухі» не відреклися від світу (де — одвічна боротьба добра і зла, світла й темряви), адже — в іншому випадку — *«тьма велика заповнила б цей світ, не було їй ні кінця ні краю»* [Шевчук 2013:27].

Полісемантичний багатовимірний образ «Око Прірви» постає з самого початку однойменного роману Валерія Шевчука як суб'єкт зіставлення, що дешифрується за допомогою антропоморфного, артефактуально-колоративного, атрибутивного кодів (*«<...> воно, те Око, дивилось нам у спини і пливло, мов надутий пухир, — саме Око, без голови, без тіла, прозоре, з темнотою посередині, як зіниця», «величезне, як похідний казан, Око»* [Шевчук 2013:253–254, 272]). Як об'єкт осмислення «Око Прірви» — медіатор — *«міст між життям та вічністю»; кордоцентр («воно — моє серце, що жене все повільніше й повільніше кров по тілові, і та кров зупиняє свій біг і стає холодцем»* [Шевчук 2013:242]), символ несвободи, уособлення в'язниці, страху (*«Коли ж воно на мене зорило, відчував у тілі несвободу, у рухах скутість, у душі — стуму, у серці — тонкий біль, у бажаннях — порожнечу, у роботі — лінощі, у почуттях — вицерпання <...>* [Шевчук 2013:270]) «Око Прірви» переосмислюється також через тератоморфний код, уподібнюючись підземному страховиську (воно *«почало мене поїдати»* [Шевчук 2013:269]), що спонукає до дії, стає поштовхом до втечі, до мандрів. Невипадково в обтяженому видіннями Ока Прірви мозку мандрівного монаха народжуються картини пекла.

Персоніфікованою питьмою в тексті роману є образ прибульця, в описі якого домінує чорний колоратив (зовнішність: *«муж, одягнений у чорне», «чоловік із притемленим обличчям», «був той ніби згусток тьми»*), екстер'єр (часопростір, звідки вийшов і яким той прямував): *«порожня вулиця», «темрява», «постать із небуття чи сну», «двинув у кромішню темінь нутра церкви»-«напівруїни»*). Епіцентром портрету прибульця є очі й погляд, під яким *«заклякає й застигає серце»*, адже очі сяяли не світлом, а *«сіяли темним вогнем»*, а саме обличчя *«нагадувало більше машини, ніж живе, подобу, ніж саме лице»* [Шевчук 2013:257–259]. Усі ознаки вказують на антифактуальну, інфернальну природу прибульця.

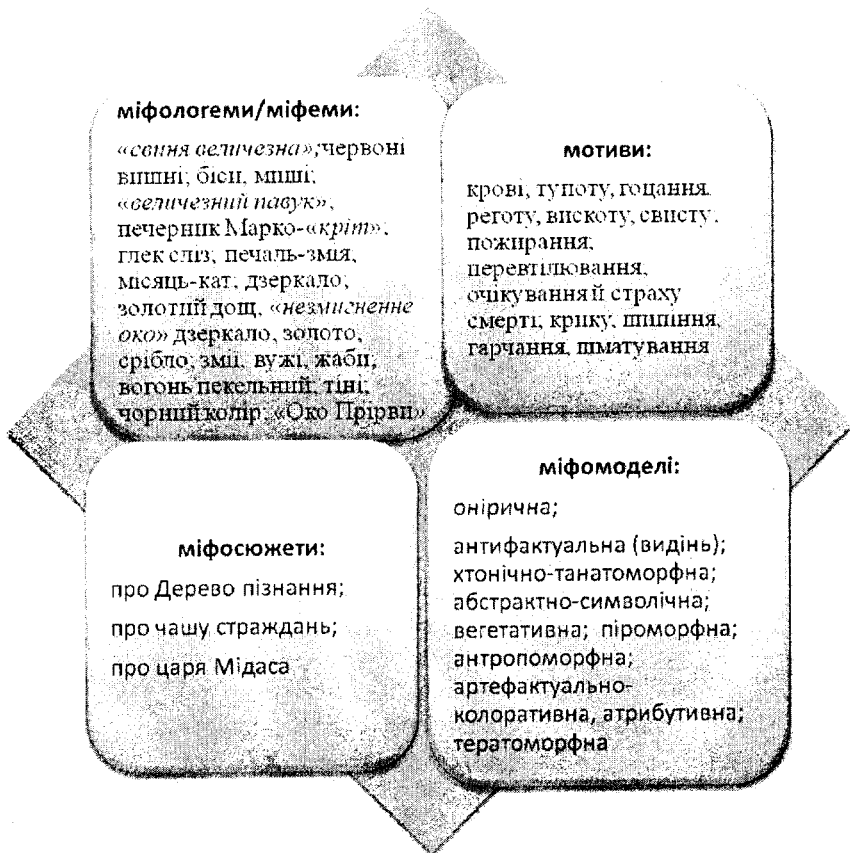


Схема 2.2.15. Семіотична модель мегаміфосценарію кінця
у творах Валерія Шевчука

Есхатологічні топоси-пустки в романі «Око прірви» розгортаються образами спустошеного ордоу села, у якому не було «ані живого духу», й спаленої церкви [Шевчук 2013:307–308] (схема 2.2.15; схема 2.2.16).

Міфосценарій кінця* в романі Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу» відтворюється за допомогою мотиву

* В есеї «Планета Полин...» Оксана Забужко з гіркою констатує: «Ми, вся наша сучасна цивілізація, уражена "меланхолійним" чеканням свого кінця, як організм радіацією, тільки-тільки починаємо їх намацувати — обживати зону німоти» [Забужко 2012:187–188]. Кінець світу авторка есею про Чорнобильську катастрофу розуміє

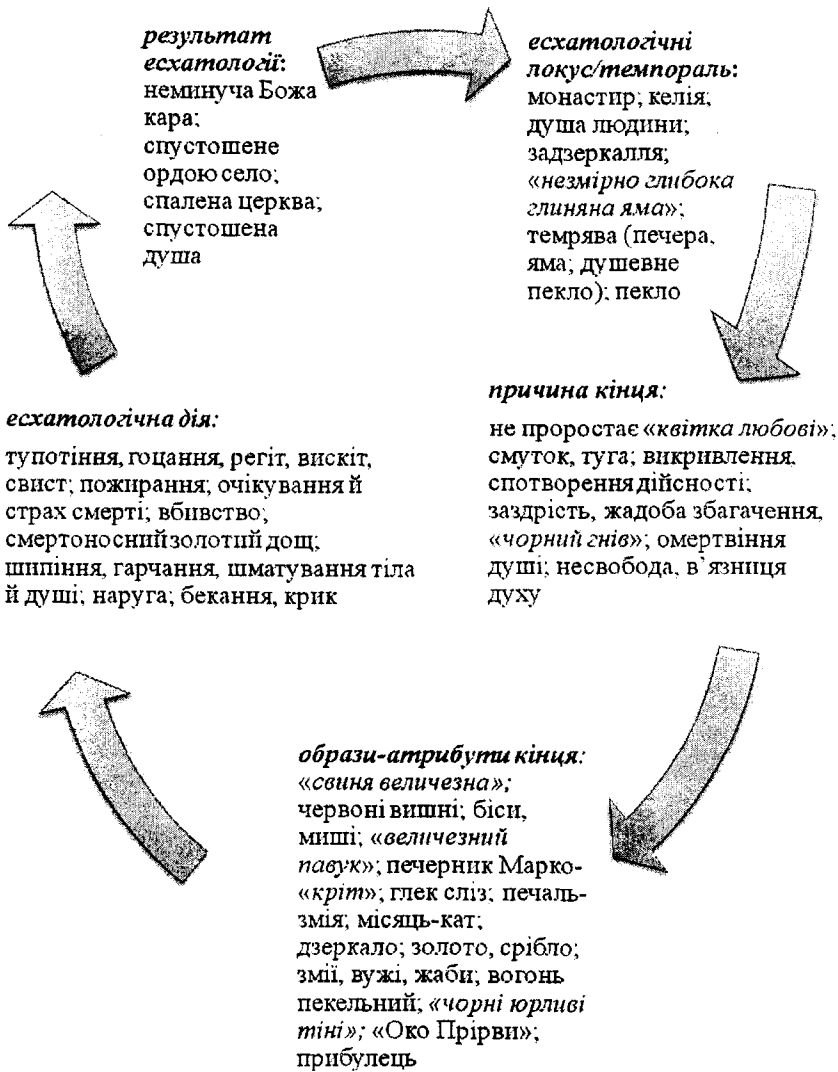


Схема 2.2.16. Текстовий алгоритм мегаміфосценарію кінця
у творах Валерія Шевчука

як руйнацію «первинного («космічного») порядку речей <...>» [Забужко 2012:200]. Одним із проявів есхатології є, на думку письменниці, «глобальне убивання <...>, як витікання із рани життєдайної вільгості — в холод і пустку, в нікуди» любові [Забужко 2012:151]. Про це Оксана Забужко пише й в есеї «What makes you smile when you are tired» [Забужко 2012:150–164].

ув'язнення. Людина уподібнюється «одній великій в'язниці» [Забужко 1996:10], у закапелку якої, у «найдальшій камері» [Забужко 1996:10, 11], живе «лотра»: «відьомськи розчухрана, з нездорово блискучими очима й зубами» [Забужко 1996:10]. Ця істота іншого, артефактуального, світу («з нагло випертими з-під горішньої губи іклами» [Забужко 1996:14]) час від часу перетворюється на маленьку «бідну, нелюблену, покинуту на вокзалі дівчинку», так що від неї залишається лише «квиллий і безпорадний, потерчачий якийсь, голос» [Забужко 1996:12].

Ще одним есхатологічним мотивом у «Польових дослідженнях...» є страх: «страх — манливого й темного, заворожливо-притягального захвату згуби» [Забужко 1996:23], страх, інфікованість яким називає героїня роману рабство*: «А страх убиває любов. А без любові — і діти, і вірші, й картини — все робиться вагітне смертю» [Забужко 1996:138]. Страх спроможний сконцентруватися в одній «вогненній точці» [Забужко 1996:52] або перетворитися на «чорний смерч» [Забужко 1996:124], «вихор» [Забужко 1996:85] і руйнувати людину зсередини, так що «повільно, з тижня на тиждень вимерзала, вмерзала в непролазні сніги, витікаючи з неї, наче патока з уміло прохромленого тіла, її любов <...>» [Забужко 1996:52], так що всередині утворювалася порожнеча, «звідки невидимими випарами повільно куриться та спустошлива, висисаюча до млості в кістках тоска, котру росіяни звуть смертною: а це ж бо й є — вхід до пекла <...>» [Забужко 1996:55]. Інтраверсійна пуста («тоскна пуста» [Забужко 2002:135] «смалка, свистюча пуста» [Забужко 2002:170]) змикається з іще одним образом: несвободи, котра в тексті «Інопланетянки» означається як мінус-референт (свобода навпаки): «безнадійна, безбарвна й безвихідна, як понурий пустельний край образ, свобода графомана замінити будь-яке з написаних слів на інше, або й не писати зовсім: необов'язковість дій» [Забужко 2002:147]. Образи абстрактно-символічної міфомоделі («тоска», «страх», «згуба», «порожнеча», «самотність», «спустошливе ждання» [Забужко 1996:111]) вибудовують синонімічний ряд хтонічних локусів: «в'язниця» (за мурами якої «їдко клубочився страх, болотяна млака, де іно оступись, видай себе — і шубовснеш у смертну отхлань <...>» [Забужко 1996:128]), «льох» («де ядучо

* Ось як Оксана Забужко пише про це в есеї «Тема з варіаціями: На дві теледії, з трьома інтерлюдіями та епілогом»: «Ця вроджена невіра в будь-які мотиви людських учинків, окрім безпосередньо-корисливих, себто клінічна духовна вбогість, становить найперший і найнеомильніший знак, що з національного генотипу видалено ген свободи» [Забужко 2012:254].

смерділо напіврозкладеними талантами, догниваючими в безруху життям, прілля і цвілля, немитим сопухом марних зусиль <...>» [Забужко 1996:62]) «тьма» [Забужко 1996:71]. В «Інопланетянці» постає ще один об'ємний символічний образ: «тоскного провалля», реалізованого мотивами провалювання, падіння, виштовхування («<...> крізь цю оновлену — підкладну тобі, освоєну — тілесність ти рвешся далі, далі. За блудним вогником смислу — доки тілесність не починає виявляти перші ознаки бунту: дійсність змикається, ущільнившись, і виштовхує тебе в тоскне провалля <...>» [Забужко 2002:156]) Під час таких «тоскних провалів» («коли, відчуваючи всю вагу власного тіла в зайнятому ним просторі, безвиразно зриши на людей довкруг себе: чому саме вони? чому ти оце зараз тут, із ними? — і чуєш у глухій порожнечі, котра виповнює тебе зсередини, слабкий загрозливий шурхіт <...>» [Забужко 2002:156–157]) з'являється образ «збільшеного скла», що гіпертрофує реальність, створюючи «хаос безживних форм» [Забужко 2002:157]: «<...> все це рухалося, сміялося, гомоніло, злило в суцільне кишиння органічної маси <...>» [Забужко 2002:156]. Мотив випікання/спалювання експліковано міфологемою вогню. Руйнівні властивості вогню, проявленого «у своєму первісному вигляді» [Забужко 1996:75], переносяться зі світу реального буття («ціла мансарда двигоніла, обнята густим, жовтяво підсвіченим димом, він бурхав у небо, і вже гоготів, вже щось наростало в ньому реготом, підносячись на повен зріст, з тріском проламуючись головою крізь покрівлю на волю <...>» [Забужко 1996:74, див. також: 75–76]) — у ментальний і підсвідомий* світи («зі свистом і гиком випікиши майже з цілого обшину пам'яті, з усіх її головних осідків ту живильну, таємничо-мерехку любовну вологість, котру душа з року в рік назбирує собі про запас <...>» [Забужко 1996:67]). В оніричному світі вогонь провіщає** спалене кохання, спопелену, отруєну душу: «деревицятко на роз-

* На питання Людмили Таран про знаки, сигнали підсвідомого Оксана Забужко зізнається: «<...> маю враження, наче через підсвідомість мене «підключено» до якогось «іночастотного» ефіру, в якому живуть ненаписані твори, і перший «сигнал» про себе подають завжди самовільно — зненацька напливає рядок-образ і починає розкручуватися сам собою, як спінінгова котушка: ніби під водою клюнула якась рибина, мені ж належить витягнути її на поверхню цілою, і щоб не зірвалась» [Інтерв'ю 2002:195].

** Подібну функцію виконує уві сні-передчутті місток: «вузенька кладочка, похилена кудись вділ» виступає медіатором між світами, провідником у світ забуття, передвісником «остаточного розриву» в реальному світі [Забужко 1996:97]. Таким же локативним медіатором між світами добра і зла (Бога й Диявола), знаком інфернального часопростору є «перехрестя». Шлях додому обертається блуканням, кружанням, «збиттям

доріжжі, трепетне й шурхотливе, хтось невидний під ним запалює багаття <...> деревце охоплене пожегою, котрий тут-таки й гасне, мовби на те лиш, щоб обглитати крону з листя, і там, де перед хвилиною деревцячко мінілося світляною зеленню на тлі неба, стримить гіркий, зчорнілий кістяк» [Забужко 1996:76]. Тендітне деревце тут — ніжна душа, від якої залишилося попелище. Героїня, «розкопирсуючи вглиб», вибудовує ланцюг провісницьких станів: вірші, що витворюють світ називанням («розпукнуте дерево в голім ряду <...>») → сон (обгоріле «деревцячко») → світ реального буття (спалене кохання — обгоріла душа) [Забужко 1996:76–77]. Так відбувається накопичення есхатології в міфосвітах. Ще один образ вегетативної міфомоделі з'являється у світі по-тойбіччя («у порожньому закадровому просторі»): явір — фольклорна складова — вводиться в текст як символ смутку, атрибут смерті (образ труни з явора) [Забужко 1996:89–90].

В оніричних станах героїні (особливо «коли приснився справжній сон» [Забужко 1996:118]) моделюється міфосценарій кінця через експлікований міфологемами й ритуальними функціями інфернальний міфосвіт. Останній представлено локативом «темна печера», її атрибутами — артефактуальними, інфернальними істотами: «Шляхта Тьми» («порослі кошлатою рудою вовною лаписка з курячими кігтями»), «сам Князь*», «здоровенний кіт», «захеканий гном». «Демонічне збіговисько» справляло демонічний ритуал, «чимось нагадуючи партзбори брежнєвської доби». У світі міфосну змикається дві сили: божественна і демонічна, остання під впливом «Отченаш» «слухняно перетворювалася на клуби неоново-синьої пари і відлітала геть із піротехнічним си-чанням», кіт обертався «неоново-синьою тінню кота», а гном — «неоново-синім клубком» [Забужко 1996:119]. Такі метаморфози призвели до нівелювання міфосценарію кінця у світі реального буття («В тому сні вперше дихнуло полегкістю — вона ніби вернулась до себе і <...> зрозуміла: значить, несерйозно це все — нащо самогубства» [Забужко

з плізу», адже «всі орієнтири <...> щезли, мов провалилися в інший вимір <...>» [Забужко 1996:113]. Перехрестя стає епіцентром відкритого зла, а сам художник — втіленням цього зла («дико, несвітськи бликнув зором» [Забужко 1996:112] тощо).

* В інтерв'ю Людмилі Таран письменниці уточнює: «<...> наше абсолютне, інфернальне зло постає не в подібі лукавого розбещувача Мефісто, ані російського “нутряного”, зсередини власної душі видобутого “чорта Івана Карамазова”, а “в образі Того, що в скалі сидить”, що тримає живу душу в довичному полоні безруку, — це кошмар позачасся, кошмар похованості живцем на безвік, ув'язненості в пастці часу, кошмар нездійсненого життя, каменя на грудях: устав би — так не пускає...» [Інтерв'ю 2002:186].

1996:119–120)). Міфосценарій кінця в тексті роману варіюється синонімами: як відсутність любові, як втрата полегкості, неспроможність літати («І якщо не живе в нас повсякчас любов, то, замість розширятись, дедалі вужчає тунель, котрим захоплено женемось, і все тяжче стає протискатися, і вже не летимо, <...> а повземо надсадно, викашлюючи ошмаття власних легень і того, що колись називалось даром, <...> і сочимося на полотна, як розчавлені комашки, барвними плямами власної отрути, і давимось дохлими словами, що тхнуть гнилизною» [Забужко 1996:125–126]).

В «Інопланетянці» «Посланець» акумулює в собі семантику інфернальності перш за все за допомогою імпліцитного образу-хронотопу потойбіччя, що реалізується в тексті образами «серпанкової завіси» [Забужко 2002:125] (««покривала Ізиди», чомусь майнула гадка» [Забужко 2002:127]), «чоловічої постаті — доволі бляклої, кольорової сепії: випаленого стегу, сухої трави...» [Забужко 2002:126], «світлотіні по хитливому серпанку» [Забужко 2002:126]. Однак інший, інфернальний, вимір заперечує сам Посланець: «Я існую в тих координатах, що й ти, — простір, час... <адже — Ю. В.> світ — одночасний резервуар усіх минулих і майбутніх подій, людей — і мертвих, і живих, і ненароджених... <...> Вся минула й майбутня історія людства відбувається зараз тут. Просто не все потрапляє в шпарку видимого «тепер» — а люди зирять на світ лише крізь неї» [Забужко 2002:129]. Посланець озвучує ту модель всесвіту, про яку здогадується й сама Рада Д., модель існування всього одночасно в одній точці тут-і-тепер — у світі зімкнених просторів. Оніричний міфохронотоп дублює зустріч Ради Д. з Посланцем, варіюючи суб'єкти й місця зустрічі: уві сні — подруга Аліна й Сатана зустрілися у водній безодні («<...> Аліна кидалася сторч головою в безодню, <...> й тут зненацька виринав Сатана, в чорному плащі, пурпурових рукавичках <...>» [Забужко 2002:132]). Нездійсненність есхатологічного сценарію відбувається саме уві сні: бажання творити, народжувати слова, тексти обезсилює смерть («відворотне розфарбоване, з масними кісьми і брезклою, в патьоках гриму шкірою відставної статистики, розсміяне бабисько» з «багряним ротом» [Забужко 2002:161]): «Постривай-но, я ще свого не накопила <...>, ще свого не зробила <...> і натхненно зажадала єдино конечну <...> ціну: дати час написати роман — лиш один роман, такий, що вмістив би все <...> страшно збуджена, підносячись од пружного напливу творчої сили, — і, дійсно, крізь таранкуватий сірий камінь почали пнутися гарячебарвні квіти, на балюстраді защебетали птахи — смерть стояла,

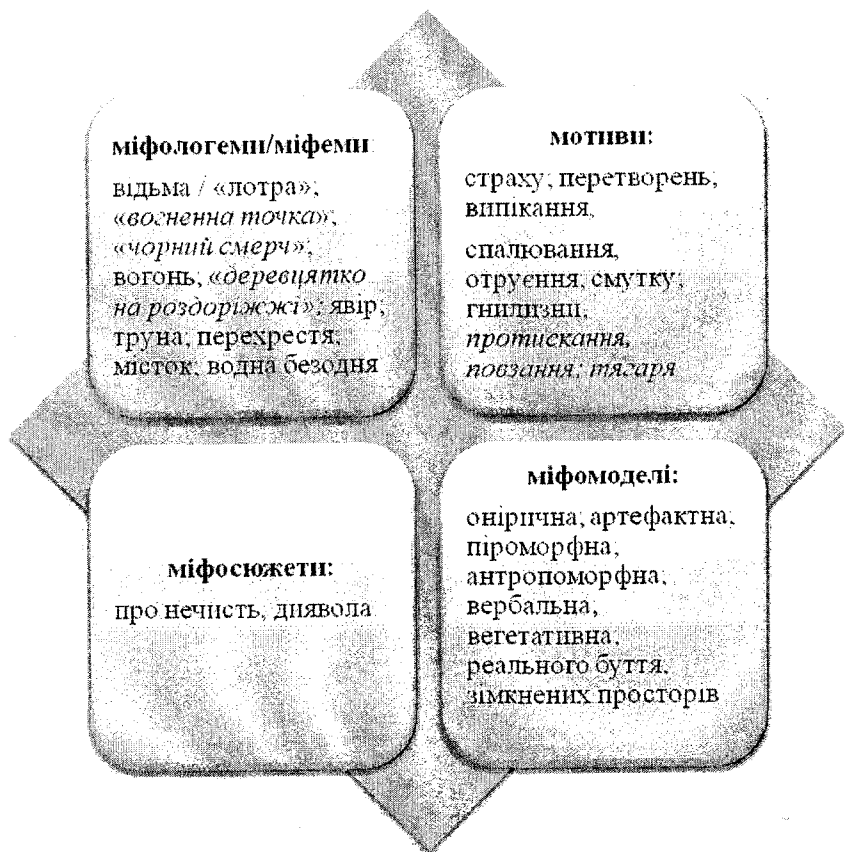


Схема 2.2.17. Семіотична модель мегаміфосценарію кінця
 у творах Оксани Забужко

мовчки споглядаючи <...>» [Забужко 2002:161]. Смерть постає в уяві Ради Д. матеріалізованим «тягарем»: «Тягар! <...> От на що це було схоже — на якийсь неймовірний, з цілу планету завважки, тягар — безформний, не окреслений у просторі <...>» [Забужко 2002:162].

Індивідуально-авторським варіантом міфосценарію кінця Оксани Забужко є так звана вербальна есхатологія: надмір слів, що знищує/забруднює/обезцінює середовище: «Напевно, є якась критична межа, за якою слова, нагромадившись, стають екологічно небезпечним шлаком: середовище не встигає їх переробляти» [Забужко 2002:127]. Така «навала слів <...> втягує тебе в чорну діру потойбіччя <...>» [Забужко 2002:160], стаючи одним із його маркерів.

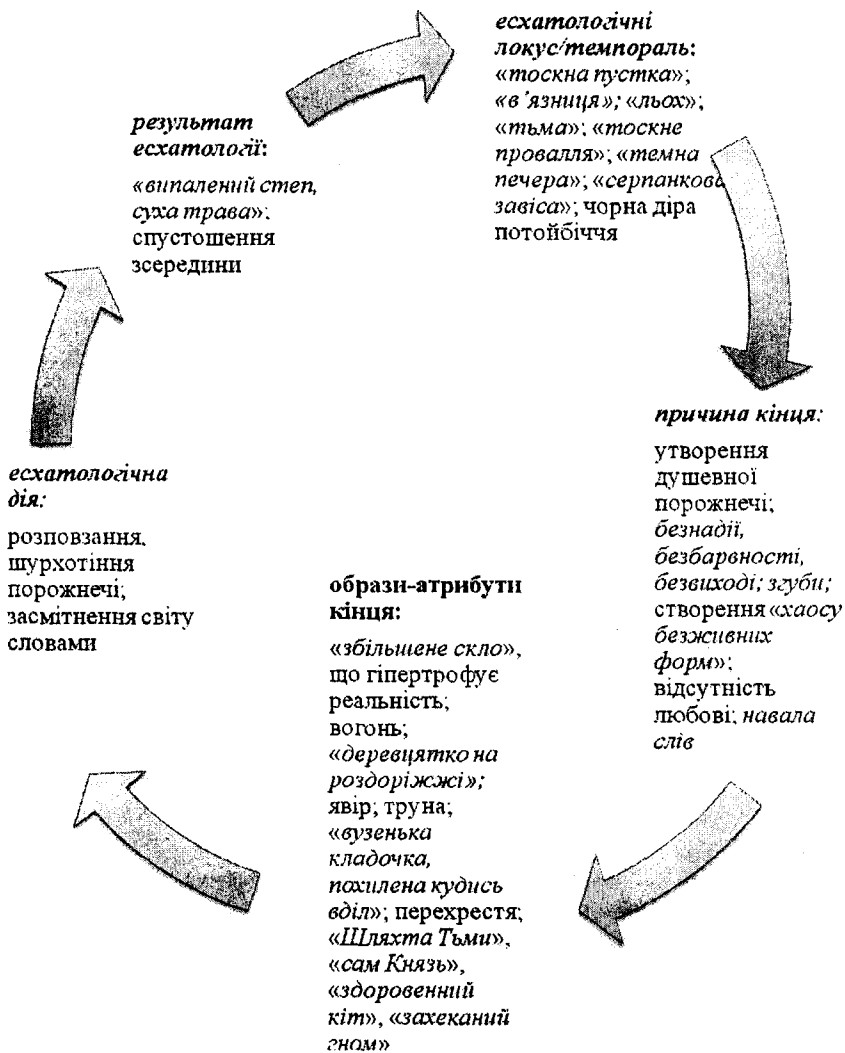


Схема 2.2.18. Текстовий алгоритм мегаміфосценарію кінця
у творах Оксани Забужко

Вірші Оксани Забужко як «світлини, миттєві знімки поетичним Kodak'ом, що виказують нам минуцність світу» [виділено автором: Семків 2012:424], експлікують міфосценарій кінця на рівні цілих збірок поетки, як-от «катастрофічної, постчорнобильської і писаної у момент розвалу СРСР» [Семків 2012:425] збірки «Диригент останньої свічки».

Ростислав Семків при аналізі останньої зупиняється на «погляді Кассандри», що є візією краху світу з його «інтенсивним, розпачливим і навіть трагічним» відчуттям змінності [Семків 2012:425]. Суголосними міркуванням Ростислава Семківа є роздуми Юрія Шевельова про «дорогу до пекла» у збірці поезій письменниці «Автостоп», між першою і другою частинами якої — «спорідненість настрою — загроженого, настороженого, уже трагічного або вагітного трагічністю. Персональний біль підсичує драму розхитаного, розхристаного світу <...>, безглуздий хаос напівзбожеволілої країни підсичує метання поодинокі жінки. <...> Апокаліптична частина I <...> відбиває кінець-імперський стан непевности, тривоги й розгاردіяшу в людських душах <...>» [Шевельов 2009с:416–417] (схема 2.2.17; схема 2.2.18).

Міфосценарій кінця в романі *Любка Дереша* «Поклоніння ящірці: Як нищити ангелів» змикається з міфосценарієм ініціації. Це відбувається через актуалізацію мотивів страху, тривоги, напруги (їхнього зростання та спроби їх подолання). Інтенсивність цих емоцій, відчуттів пов'язана зі зміною колоративного спектру. Так, колоративним конденсатом страху, напруги, тривоги стає жовтогарячий колір, експлікований мотивом спеки, як символ задухи, в'язниці, несвободи: «<...> напруга наростає. <...> Умить стало незатишно в цій просоченій пилюкою оранжевій спеці. І ця напруга з // (ящірки) // нізвідки...» [Дереш 2009:163–164; див. також: 37, 152, 158]. Образ ящірки матеріалізує цей страх, що росте (див. також мотив наростання напруги як передчуття Ящірки, як метаморфози зі світу галюцинацій та видін: «<...> чорні мушки <...> почали переростати в страхітливих рябих метеликів — зелені, жовті плями на сітківці» [Дереш 2009:172]; порівняймо з образом вбивчого слова-метелика [Дереш 2009:30]). Танатоморфна істота хтонічного світу входить у ланцюг ізоморфів першохаосу: «суха темрява» [Дереш 2009:175], «чорні глибини Стіксу», «порожнеча» [Дереш 2009:176]. Усі ці часопросторово-кологативно-образні ізоморфи Хаосу відтворюють семантику позачася, яка акумулюється в образі зі світу мистецтва «чорно-білої гравюри» [Дереш 2009:176] (схема 2.2.19).

У п'єсі *Неди Нежданої* «Самогубство самотності» образи «чорне провалля», «якесь провалля чи каналізація, а може, криниця» реалізують мотиви вбивства, самогубства. Ці маркери танатоморфного низу трансформуються в аксіологічні символи: «пекло, з якого немає виходу» символізує зневіру, відчай, самотність, зраду. Остання виявлюється через християнський контекст мотивом Юдиної зради Ісуса Христа за 30 срібняків (в реаліті-шоу «Останній герой суїциду» це рівнозначно

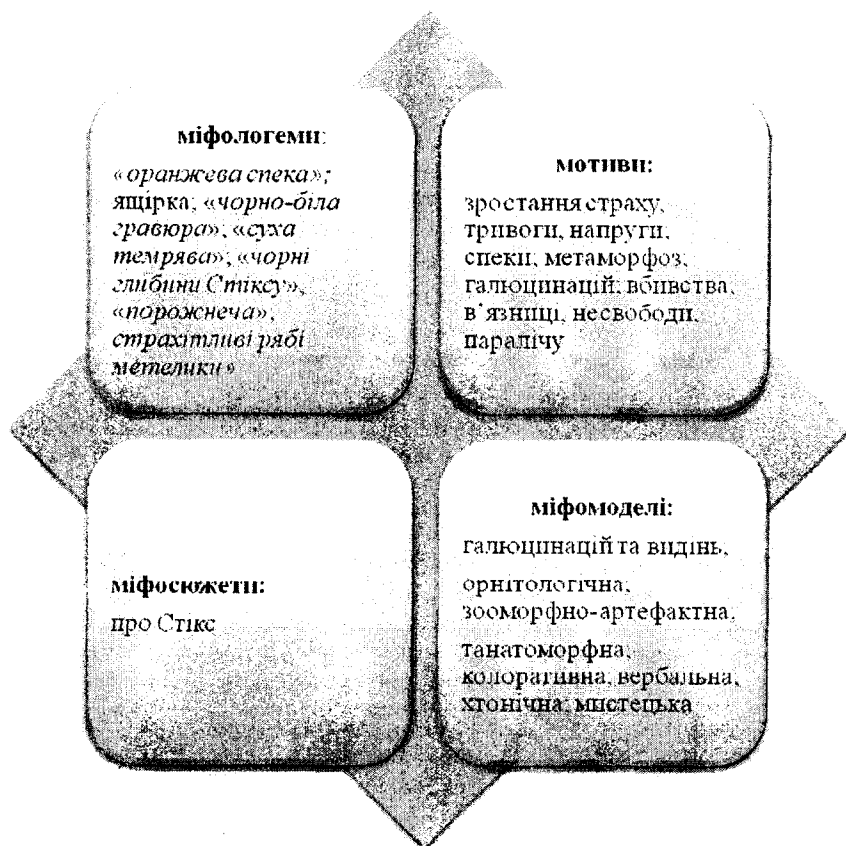


Схема 2.2.19. Семіотична модель мегаміфосценарію кінця у творах Любка Дереша

винагороді в 10 тисяч). «Чорне провалля», в яке стрибають із парашутом Він і Вона, перетворюється на символ порятунку від фальші: переможець (Він) відмовляється від грошей заради кохання й довіри, здійснюючи акт «самогубства самотності». На патогенну семантику тексту вказує також композиційна особливість п'єси: вона складається з 13 сходинок (а число 13 у міфологічній традиції — диявольське). Нездійсненність міфосценарію кінця підкреслюється ще й образами першоелементів буття: води (дош) й вогню: символи гідро- й піроморфної моделей світу відтворюють парадигму давньоукраїнського язичницького міфу через обрядове дійство (точніше, спробу його здійснити) стрибання через вогонь (як на Івана Купала) і через дош, що зцілює, очищає й зрошує [Неждана 2004:197–245] (схема 2.2.20).

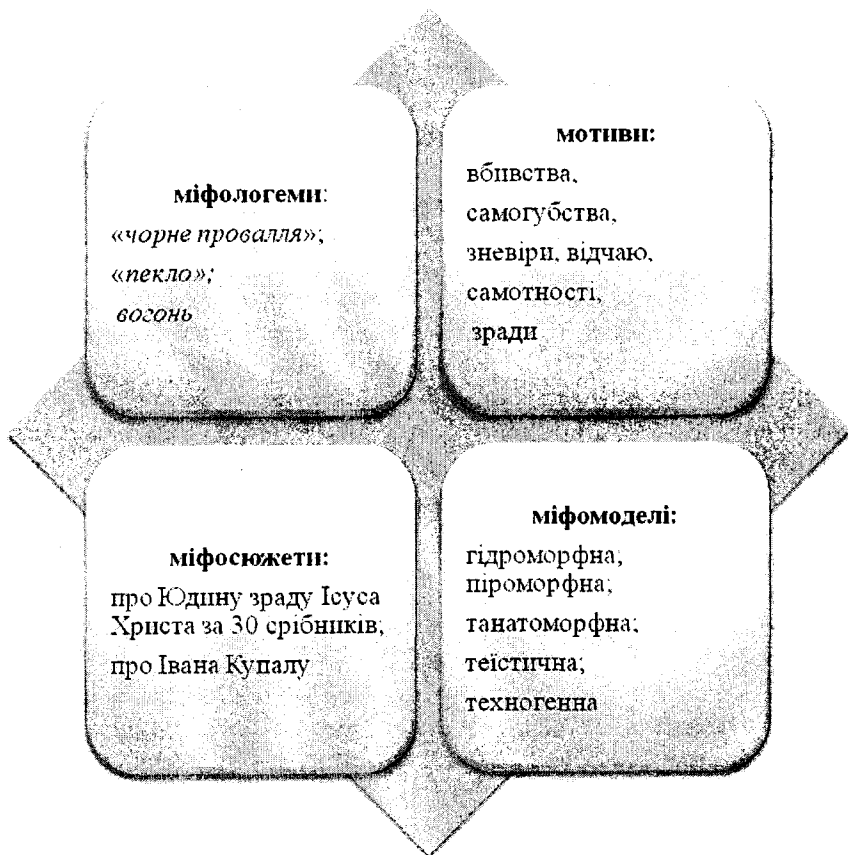


Схема 2.2.20. Семіотична модель мегаміфосценарію кінця
в драматургії Неди Нежданої

У п'єсі **Олега Гончарова** «Сім кроків до Голгофи» есхатологічний міфосценарій вибудовується в часопросторі біблійного пратексту за допомогою локусно-темпоральних актантів: «володар часу» Девілар як часова складова хронотопу й суб'єктивована пустеля — «забуте Богом і людьми місце» — як його просторова складова. «Внутрішнім» маркером есхатологічного міфосценарію є мотив бруду, що розкриває морально-етичний контекст занепаду — шлях до безславного кінця: «Девілар. У тебе занадто брудні думки! / Месія. Брудні думки народжуються від брудного життя». Життя Месії (Ієфена) — «чорна дорога гріха». Як покарання за злочини, Девілар віщує Ієфену долю Сізіфа, розтягнувши його «перший перехід крізь пустелю до Калії на цілу вічність!

Ти десятиліттями кружлятимеш довкола цієї убогої оселі, не маючи жодних шансів пробитися в земні боги!». Так, варіантом міфосценарію кінця є міфосценарій вічного покарання, що реалізується в елементарних парадигмах запозиченого, фоново-культурологічного, міфу (через міфосюжет про Сізіфа і його камінь) і біблійного, християнського (через біблійний сюжет розп'яття Христа та ключову міфему Христа). У тексті п'єси сакралізований образ хреста як символу страждань, долі, месіянства, вічності профанується, виявляючи семантику смерті (через мотиви гноїння, смороду, трухлявіння тощо: «*Месія. <...> Хрести носили тисячі! <...> Все, що від них залишилося, — це купи зотлілих кісток у наспіх заритих могилах. Їхні імена? Хто їх пам'ятає? Їхні ідеї? Вони теж на смітнику людської пам'яті! Вони тихо розчинились у часі і просторі, не залишивши після себе нічого, окрім трупного смороду та трухлявих хрестів, розкиданих по дорогах усього світу...»»). Та й сам образ Месії-Ісуса Христа гіпертрофується до образу «негідника», життя якого «нашароване на кісткяк смерті» (поступово «опановуючи науку гріха», Месія скидає з плечей хрест, який до цього часу носив, і пристосовує його як ліжку). Так відбувається подвійна профанація сакрального біблійного сюжету через низку псевдо: псевдо-Месія, псевдообраність, псевдовчення тощо. Відгалуженнями мікросценарію покарання в тексті є також побудова Голгофи як вічна кара за непослух («*Мабуть, кожен із моїх підданих буде не проти вкласти свого каменя в будівлю моєї величі... (Пауза). А тих, хто не захоче, я прикую до Голгофи ланцюгами! Вони носитимуть каміння, доки житимуть!*»); покарання життям і пам'яттю («*Ти перший зі смертних, котрого не залишили у Темному світі після смерті, бо ти занадто грішний! Тепер тобі належить довіку прокидатися коло цього верстата, вбивати свою дружину, йти до Калії та ганебно помирати на хресті! Довіку! Кожні п'ять років ти повертатимешся до цього верстака, на якому майструєш свого хреста, і кожні п'ять років ти достеменно знатимеш, чим все це скінчиться на твоїй Голгофі. <...> Так само, як і не зможеш нічого забути! Твоя пам'ять — то найстрашніше покарання*»). Шлях в нікуди, хоча й зі «страховкою» — побудовою власної Голгофи, — обумовлений не лише втратою Месією всього людського (совісті, серця, здорового глузду, душі), але й «роздуванням» самовпевненості, яка «вже не може ходити». Есхатологічний міфосценарій здійснюється в тексті п'єси через міфологеми біблійної християнської міфопарадигми — обернені псевдосимволи терновий вінок, цвях, хрест, Голгофа (всі вони слугують лише безглузду, бузувірству, писі Ієфена); через образи-передвісники (розпечене сонце, котре, «перебуваючи в зеніті, стрімко, за лічені*

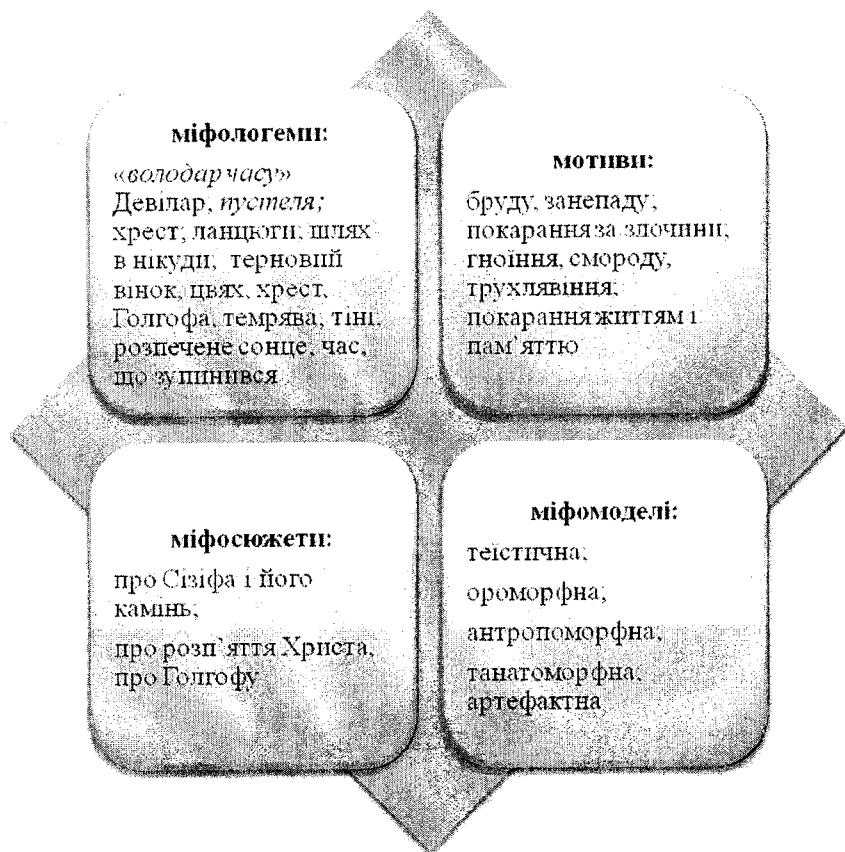


Схема 2.2.21. Семіотична модель мегаміфосценарію кінця
в драматургії Олега Гончарова

хвилини зайшло за обрій»), образи-хронотопи (час, що зупинився). Кінець світу знаходить людей на вершині недобудованої Голгофи: люди всі повтікали, час зупинився, сонце заховалося — настала темрява, з п'тьми походили тіні вбитих Іефеном людей. Однак, як міркував Месія, нездійсненність сценарію кінця світу (того, що світ «досі не лежить у попелі») відбувається завдяки страху: *«Іаод. Тобто ти хочеш сказати, що людство виживає завдяки одному із семи смертних гріхів?! Мені здавалося, що світ не загинув тому, що вірить! Месія. Віра в Бога, мій царю, на превеликий жаль, на вісімдесят відсотків складається зі страху»* [Гончаров 2004:55, 53, 57, 58, 67, 66, 82, 93, 87, 89–90, 91, 73].



Схема 2.2.22. Семіотична модель мегаміфосценарію кінця у творах Сергія Щученка

Олена Бондарева потрактовує «Сім кроків до Голгофи» в контексті «театру жорстокості», коли життєтворення супроводжується підривом і навіть запереченням життя, а ігровий простір, окреслений кордоном, організовується за законами язичницького міфологічного циклу, спонукаючи глядача-читача безрезультативно обирати «між»: між Христом і Діонісом [Бондарева 2014:103–104]. Водночас науковець зауважує, що драматург тяжіє до поєднання у творі ідей Антонена Арто («театр жорстокості») й Бертольда Брехта («епічний театр»): О. Гончаров виводить реципієнта зі стану «безцільного заціпеніння» «не через розв'язання суспільних чи психологічних конфліктів, а через реальний вплив на його почуттєву сферу поза режимом

означування, виключно на гребені герменевтичного сприйняття і розуміння» [Бондарева 2008:262] (схема 2.2.21).

Міфосценарій кінця в п'єсі **Володимира Сердюка** «Сестра милосердна» оприявлено розгорнутою метафорою наукової моделі світу, де світ (Земля) — це храм, а озоновий шар — бджола, котра «літає навкруг величезного храму, своїм летом утримуючи цей храм і Всесвіт у рівновазі» [Сердюк 2004:287]. Однак, пояснює Бородань, «<...> після того, як бджолу буде вбито, величезний храм теж вибухне і зникне, бо та бджола була його єдиним охоронцем і утримувачем» [Сердюк 2004:287, див. також: 288].

У драмі **Сергія Щученка** «Шляхетний дон» міфосценарій кінця реалізується через мотив руйнації стін між «паралельними реальними світами», у результаті якої, за словами одного з персонажів — Джакоба, «<...> лигнеться логіка подій і світ загине у хаосі» [Щученко 2004:340], а також через образи танатоморфної моделі світу. Остання представлена актантами потойбіччя: «Князь мороку», «Люцифер», котрий нагадує «здоровенного бугая з виряченими очима та кривими ногами. Одне слово — потвора» [Щученко 2004:329, 331, 332], «зграя Біка» [Щученко 2004:333] та власне хтонічним часопростором, де «живуть жахливі страховиська, які охороняють неймовірні скарби» [Щученко 2004:329] (схема 2.2.22).

2.2. Символічна міфамодель опозитивного типу

Дана міфамодель базується на дуалістичних міфах і, відповідно, відтворюється в дуалістичних міфосценаріях.

Дуалістичне моделювання світу є універсальним, про що свідчить наявність дуалістичних міфів в міфологіях народів світу як наслідок дуалістичної організації первісного суспільства [див., наприклад, дослідження О. Золотарьова: Золотарев 1964:88–100, 257–284] й особливостей людської психіки. Так, польська дослідниця Данута Данек, услід за багатьма вченими (зокрема Зигмундом Фройдом), універсальне функціонування бінарних структур пояснює «як витвором людини, тобто продуктом людського розуму, таким як мова, ритуал, міф, космологічне бачення світу, так і властивим самій структурі дії людського мозку» [Данек 2008:396], що пов'язано з «принципом амбівалентності

в глибоких імпульсивно-емоційно-пізнавальних структурах людини» [Данек 2008:396]. «Słownik kultury śródziemnomorskiej w Polsce: idée, pojęcia, miejsca z wypisami literackimi», спираючись на Станіслава Вінценца, подає тлумачення моністичної та дуалістичної моделей: «перша намагається відшукати один першопочаток, з якого з'являється Всесвіт, друга — розрізняє два первні...» [Korolko 2004:152–153]. Ольга Фрейденберг в одній зі своїх розвідок, присвячених аналізу «Сімох проти Фів» Есхіла, розтлумачує образи братів-близнюків як «пасивно-активний образ убитих убивць», їхніх сестер як парних антитез пасивного активному, одночасно тотожного й протилежного [Фрейденберг 1998:75–76]. Боротьба героїв — це, власне, не битва, а спір, суперечка життя і смерті у формі перекидання камінням чи словами. Один із них уособлює аспект потойбіччя, інший — неба. Справжній двобій являє собою «агон цих же двоєдиних носіїв позитивно-негативної стихії — втілень в живому виді “так” життя і “ні” смерті» [Фрейденберг 1998:77], тобто — це метафора загадки-відгадки.

Карл Густав Юнг підкреслював надважливу роль опозицій, без яких неможливе буття: «Опозиції або існують у своїй бінарній формі, або не існують зовсім, і буття без протилежностей зовсім немислиме, оскільки годі буде забезпечити його тривання» [Юнг 2014:57]. В основі всієї психічної енергії, на думку К.-Г. Юнга, лежить протиставлення архетипу та інстинкту, що «становлять найбільш полярну з уявлених опозицій» [Юнг 2014:51], члени якої, однак, «показують постійну схильність до єднання» [Юнг 2014:51]**. «Взаємини» обох протилежностей Карл Густав Юнг описує як «ковзання» свідомості: «В одну якусь мить вона перебуває в зоні інстинктів і зникає під їхнім впливом; в інший момент вона ковзає до іншого кінця, де переважає дух і навіть відбувається асиміляція інстинктивних процесів, протилежних останньому» [Юнг 2014:52]. Та й самі архетипи, вважає вчений, мають дуальну природу: частково вони є духовним чинником, а частково — «подібними до схованого змісту, внутрішньо властивого інстинктові» [Юнг 2014:68]. К.-Г. Юнг показує амбівалентну сутність архетипів, що, з одного боку,

* «W terminologii filozoficznej nazywamy pierwsze stanowisko monistycznym, a drugie dualistycznym, dlatego że pierwsze stara się wyszukać jeden (po grecku „monos”) pierwiastek, z którego wypływa cały świat, drugie zaś stanowisko rozróżnia dwa pierwiastki (po łacinie „duo”), przeciwstawia ducha światu cielesnemu...» [Korolko 2004:152]

** З енергетичної точки зору, зауважує вчений, протилежності мають потенціал, «а там, де наявний потенціал, є можливість події (адже напруження протилежностей наближається до зрівнювання)» [Юнг 2014:264].

будучи «психойдними чинниками, які належать наче невидимому, ультрафіолетовій частині психічного спектра» [Юнг 2014:58–59], «не можуть з'явитися самі, не здатні досягти свідомого» [Юнг 2014:59]; з іншого боку — архетипи «візуалізуються й конкретизуються» [Юнг 2014:59], тобто є «неуявлюваними», але такими, що уможливають їхню візуалізацію, і є «архетипічними образами й ідеями» [Юнг 2014:59–60]*. Протиставлення життя — смерті Карл Густав Юнг зводив до протилежності між духом і душею як «активної, схвильованої живодайної сутності <...>, що збуджує, хвилює, надихає, запалює» — «статичі, інертності й нежвавості» [Юнг 2014:239].

Так, структура світу має дихотомічну природу: поєднання крайніх точок вертикально-горизонтальних координат: добра і зла, світлого і темного, Бога і Диявола, раю і пекла. Останню бінарну опозицію Н. Фрай вважав ключовою для моделювання міфу, що «створює рай, тобто небо над нашим світом, та пекло, тобто країну тіней під ним» [Frye 1977:302]. Микола Костомаров же пояснював дихотомічність світогляду християнським та язичницьким протиставленням [Костомаров 1994:257]. Критикував структуралістську концепцію (у якій фонологічні терміни було спроектовано на вивчення міфів) щодо протилежностей-опозицій Михайло Стеблін-Каменський, обґрунтовуючи це тим, що «протилежності, аналогічні тим, які є в міфах, можна віднайти повсюди — і в явищах дійсності, і в свідомості людини, і в творах мистецтва» [Стеблін-Каменский 1976:23]. Та, на нашу думку, саме ця всюдисущість протилежностей і підтверджує дуальну природу міфологічного світосприйняття. Однак, не погоджуючись з таким поясненням неспроможності структуралістських протилежностей спрацьовувати і в міфі, без сумніву приймаємо ідею вченого стосовно структури міфу, яка постулюється як «гра розуму <...> така сама іграшка, як конструкція, яку дитина будує з іграшкових коліс, важелів, <...> думаючи, що якщо в цій машині зовні все як у справжній машині <...>, то вона і справді машина, і не помічаючи того, що в цій конструкції немає головного — вона не призначена для того, щоб працювати, вона не машина, а іграшка» [Стеблін-Каменский 1976:23].

В архаїці соціальна організація описувалась за допомогою двоїстої символічної системи (двопланової, а не дуалістичної, як слушно зауважує Ольга Фрейдєнберг: пізніше двоплановість трансформується

* Про таке узгодження свідомого й підсвідомого йдеться у творах Володимира Винниченка, яке є суттю ідеї «чесноти з собою» [див. докладніше у Тамари Гундорової про В. Винниченка: Гундорова 2009:271–333].

в дуальність* [Фрейденберг 1998:110]), як-от: сонце — місяць, правий — лівий, чоловічий — жіночий, свій — чужий тощо, що проходять постійний процес семантизації, «долаючи таким чином “безперервність” сприйняття навколишнього світу шляхом виокремлення дискретних “кадрів” з протилежними знаками» [Мелетинський 2006:168]. Усі ці бінарні пари, на думку Єлеозара Мелетинського, стають різними способами висловлення фундаментальних антиномій типу життя і смерть [Мелетинський 2006:168]. Марія Брацка такими концептами з протилежними знаками називає аркадійськість і інфернальність [Брацка 2013:70–76]. Дослідниця описує експлікований в літературних текстах польсько-українського пограниччя традиційний топос Аркадії, у якому зберігається, за словами Р. Пшибильського, «дух Вергілієвого раю: ідея втечі від “галасу світу” та “репету історії”, прагнення спокою, похвала заспокійливого спілкування з природою та мистецтвом» [Przybylski 1966:132], однак, як зазначає літературознавець, письменники українсько-польського пограниччя під час створення аркадійної іпостасі локального міфу розміщують земний рай на місцевому ґрунті [Брацка 2013:71–76].

Пізніше ці та інші протиставлення входять до релігійно-філософської системи. Так, домінантна опозиція добра — зла в біблійному контексті має протиставлення Бога й Сатани. Еріх Фромм розглядає це протиставлення через призму «володіння та буття**»: «Сатана представляє

* Ось як описував створення системи дуалізму в філософії Фрідріх Вільгельм Шеллінг: «<...> знання, прийняте в цілому і повністю субстанційне, як знання розуму, знання всього буття, тобто лише кінцевого, мало бути приведено цим кінцем у рух, власне, для того, щоб відкинути це ймовірне об'єктивне, кінцеве об'єктивне, і знову повернутися в його внутрішню сутність, у довершену суб'єктивність, і в останньому акті пізнати істинно об'єктивне в Богові, а значить, відкинути себе самого як суб'єктивне і побачити себе в Богові, тобто розчинитися в благоговінні, — адже благоговіння полягає якраз у тому, щоб відкинути себе як кінцеве і знову віднайти себе, але вже в Богові як вищому; цей акт і був би актом віри» [Шеллінг 1999:119]. Шеллінг згадує також метафору Я. Беме про природу як циклічне колесо народження. Цим образом, на думку Шеллінга, Беме означив дуалізм і коловерт сил природи [Шеллінг 1999:125].

** Еріх Фромм розглядає філософське протиставлення володіння та буття і з лінгвістичної точки зору: «Іменник — це умовне позначення певного предмета. Я можу сказати, що мені належать певні речі. Наприклад, у мене є стіл, будинок, книга, авто. Позначенням якогось процесу, дії є дієслово. Наприклад, я існую, я люблю, я бажаю, я ненавиджу тощо. І от щораз частіше та або інша дія висловлюється за допомогою володіння. Тобто замість дієслова використовується іменник. Це означає не що інше, як неправильне використання мови, тому що процеси діяльності не можуть бути об'єктами власності, ними не можна володіти, їх можна відчувати як досвід або здійснювати як дію» [Фромм 2014:32]

матеріальне споживання, владу над природою і людиною, Ісус — за-сади буття, а до того ж ідею, що відмова від володіння — то є передумова буття» [Фромм 2014:70].

Один із членів бінарної опозиції, як зазначають науковці, завжди є більш детермінованим, інший — вторинним, підпорядкованим [див. про це, наприклад: Марковина 2005], але обидва учасники протидії є взаємозалежними: «без Чужого не було б Свого, <...> тобто «чужість» є чинником, що стимулює і збагачує, ініціює та уможлиблює діалог» [Dąbrowski 2007:75]. «Чужість» легко вербалізується*, у той час як «свійськість» цього не потребує, адже вона є перманентною, очевидною, природною [див. про це: Брацка 2009:74]. Опозиція «свій — чужий»**, на думку Марії Брацкої, має два кардинальних вияви: «“чужим”*** може стати все, що не збігається з уявленням про те, що є рідним, власним, тобто “своїм”, незважаючи на факт його віддаленості або незвичності» [Брацка 2009:75]; «умовна лінія горизонту, яка відділяє “свого” від “чужого” <...>, може перетинати “своє” село, може пролягати на межі “власного” поля і “чужого” лісу» [Брацка 2009:75]. Як свідчить традиційна парадигма «свого» — «чужого», «чужість» найчастіше ототожнюється з «ворожістю», що має, так би мовити, культурний і релігійний вимір (а не просторовий). Таке уявлення базується, перш за все, на аксіологічних вимірах у координатах стереотипної категоризації світу й, по-друге, на архетипних психологічних процесах, що становлять «один із головних принципів диференціації людей за мовами, віросповідальними критеріями, традиціями, звичаями тощо» [Брацка 2009:73–74]. Дослідниця літератури українсько-польського пограниччя наголошує на тому, що опозиція «свій» — «чужий» породжує ще одного — маргі-

* і «редукується, або відтворюється з тією чи іншою мірою приблизності», як пише Д. Наливайко [Наливайко 2006:94].

** «Свій — чужий» у параєсеїстиці Тараса Прохаська вибудовується в контексті морально-етичних цінностей: «*принижені українці*» — «*праві від народження знахабнілі рускі*» (есеї «Не убий!»). В есеї «І було їх триста, не рахуючи жінок, дітей і псів...» образ чужого, втрачаючи національну приналежність, виходить на рівень означення явища: тоталітаризму: «*Якраз дуже подібні речі відбулися в Україні і цього року. Хоча окупація не німецька, вона все ж є окупацією чужих. І двоплощинна реальність сучасної української держави надзвичайно подібна на принципи стосунків у німецькому тоталітаризмі, принесеному в Україну кілька десятиліть тому*» [Прохасько 2013:151, 153]

*** Марина Новикова нагадує, що людство починало з «межі, межової риси, «чура», через який не дозволяється перестрибувати «чужому», агенту Хаосу й резиденту зла», й «великого символічного центру» [Новикова 2005:98].

нального — учасника відносин: «іншого», не зрозумілого як для «своїх», так і для «чужих». Однак, зазначає науковець, можливі зміни в такому типі стосунків: «інший» перестає бути «іншим», а стає «своїм», або ж етнічно «чужий» перестає бути «чужим», а стає «іншим», набуваючи певних рис чи здібностей і «не вкладається в рамки змальованого образу нормального, тобто видимого світу» [Брацка 2009:114, 116, 117]. Цікаво, що гетерообраз Чужого/Іншого, який вимальовується в українсько-польському метатексті, на переконання Марії Брацкої, творить, своєю чергою, автообраз, що допомагає зрозуміти самих себе, досягнути власну самотність. «Чужий/Інший стає тут дзеркалом суб'єктивного і джерелом усвідомлення власної ідентичності» [Брацка 2013:179]. Подібні образи Інших (інакших людей) спостерігаємо у творах Марії Матіос. Такими, наприклад, є героїні «Москалиці», що відрізняються від оточення етнічно, особистісно тощо. Інакша людина, як зауважує Олег Коцарев у рецензії на зазначений твір, «приречена бути нещасною» [Коцарев 2009:325].

Андрій Морозов екстраполює психологічні типові стани — схеми співвідношення Я — Інший (теза — антитеза/синтез/взаємознищення) на соціальні процеси (підкорення, наслідування, «від супротивного», ігнорування) й описує стратегії щодо Іншого у Домодерні, Модерні й Постмодерні. Так, у Домодерні Інший, на думку українського філософа, двозначний: «людина, що поруч зі мною» і «Бог-Спаситель, трансцендентний Інший, над-особистість, Ти, до якого звернене наше Я» [Морозов 2008/4*:36]. У Модерні — стираються межі між чужим і своїм, оголошується принцип рівності та антропоцентризму [див.: Морозов 2008/4:36–40]. У постмодернізмі — уніфіковані, стандартизовані маси легко піддаються маніпулюванню, культура «деградує, редукується в цивілізацію, де не потрібне ніщо свіже і оригінальне — ані творчість, ані особистість» [Морозов 2008/4:41].

Двома протилежними категоріями «Влади» й «Іншого» оперує колоніальна ідеологія й література, про що розмірковує Ярослав Поліщук у контексті постколоніальної критики. Дослідник зауважує, що така дуальна модель «накладається на російську (імперську) й українську (колоніальну) ідентичності, тобто входить у суперечності із традиційною моделлю стосунків, в якій передбачено явну чи приховану ієрархію, тобто домінацію, з одного боку, та підпорядкованість — з іншого» [Поліщук 2008:80]. І саме під час «накидання» чужих поглядів

* перше число в посиланні — рік видання часопису, друге — через слеш — номер журналу.

на свою культуру, народ, історію і виявляється комплекс меншовартості*, шлейф якого тягнеться навіть тоді, коли зовнішніх проявів колоніальної влади не існує, однак цей комплекс ще довго буде відгукуватися в поколіннях [Поліщук 2008:83]. Тамара Гундорова пояснює, що в модерністських літературних творах деколонізація набуває «наративного характеру, видозмінюючи картину часу і простору, розриваючи самовідчуття імперської людини та подрібнюючи хронотоп, всередині якого перебуває колоніальний суб'єкт» [Гундорова 2009:27].

Отже, «Інший»/«інше» розуміється у двочленній або тричленній структурі. Так, «Інший» — синонім до «чужий». Спираючись, зокрема, на «теорію копій» Ф. Ніцше та «перспективний код» Р. Барта, Тамара Гундорова тлумачить «інше» як насамперед текстуальну категорію: «складається певна смислова структура, в якій те, що говорить, відбувається, діється, включає момент захованого “Іншого”». Це нагадує принцип текстуальної організації. Адже текст — це первинна послідовність знаків, структурно закріплена, яка має те чи інше значення залежно від “моделі читача”, яку “заховав” автор, і від тієї знакової системи, в якій “відкриває” цю послідовність читач». Другий бік «іншого» базується, як зауважує дослідниця, на «несвідомому» З. Фрейда, де дискурс «іншого» — це овиявлені обмовки, сновидіння, які мають символічну природу («за аналогією до знакової структури мови») [Гундорова 2009:276].

«Інший» розглядається Тамарою Гундоровою також у парадигмі «іншого модернізму: в каноні й поза каноном» як «інша культура, нація». Дослідниця наголошує, що європейський модернізм легалізував багатаспектне існування іншого, що найбільше позначилося на оприявненні «в європейському культурному світі маленьких культур» [Гундорова 2009:19], конструктивними принципами яких стає «принцип вибірковості, окремого, а не цілого» [курсив автора: Гундорова 2009:25]. Саме тому, зацентровує Тамара Гундорова, «перспектива осягнення самоцінності “іншого” відкривається в культурному діалозі, в переході від “космополітизму” до “космо-політизму”, від “модернізму” до “модернізмів”, від “канону” до “практики”» [виділено автором: Гундорова 2009:31]. У художньому ж тексті дискурс «Іншого» репрезентує «принцип текстуальності: гру заховування/проявлення <...> через підтекст, контекст, алюзію, метафору творить новочасний міт» [Гундорова 2009:276].

* «Зовнішньою, публічною проекцією прихованого комплексу меншовартості» Валер Булгаков у статті про білоруських еміграційних письменників називає комплекс національної вищовартості [Булгаков 2005:18].

Актуалізація в текстах літератури маркерів одного з космічних символів чи ознак бінарної пари може свідчити про певні доміанти концептосфери* письменника. Таким концептом можна вважати, наприклад, «в-тілене слово» Лесі Українки, про яке розмірковує Тамара Гундорова: «Це слово відкриває доступ у той комунікативний простір, в якому розгортається екзистенційна природа означування сенсу людського життя. Тут виявляється іманентна сфера мовлення, в якій *говорити* — значить і *бути*, і *діяти* <...>, слово стає «тілом» і «ділом» водночас <...> [виділено автором: Гундорова 2009:393–394].

Наталя Смірнова, досліджуючи українську літературну казку, зауважує, що функціонування «свого» та «чужого» як незалежних територій можливе в рамках єдиного простору [Смірнова 2014:16]. Так, дослідниця помічає протиставлення «свого» — «чужого» у казці-повісті Всеволода Нестайка «В Країні Сонячних Зайчиків» на колоративному рівні: введенням хроматичного спектру (золотого, жовтого, яскраво-червоного, рожевого, сріблястого, синього колоративів та їхніх відтінків) для багатобарвного «свого» («домашнього») простору і — ахроматичної гами кольорів для опису злотворців [див. про це: Смірнова 2014:17], а також світу зла (у «Казці про кулі зла» Е. Андрієвської): «чорне важке небо, пітьма, морок, чорні кулі. Світ зла живиться злом, яке продукують його мешканці, у ньому відсутня рослинність, ніколи не світить сонце» [Смірнова 2014:84]].

Дуалістичні міфи є складовими космогонічних міфів. Так, у міфологіях народів світу космотворення можливе при взаємодії збалансованих протилежностей [див. про це: Мифы народов мира. Т. 1:408–409]: небо — земля, земля — підземний світ, активне — пасивне начала, чорне — біле, чорне — червоне, буття — становлення тощо. Якщо язичницька, давня традиція систематизувала дуалістичну міфологію у вигляді двох полярних, урівноважених, рівносильних космічних категорій, то подальша міфологічна традиція (вчені називають час із кінця першого тисячоліття до н. е. [див. статтю В'яч. Вс. Іванова у [Мифы народов мира. Т. 1:409]]) оперує вже моральними категоріями на кшталт «правди — кривди», «бога — диявола», «добра — зла» та інше. (Так, Ростислав Чопик тлумачить подорож Гоголя до Петербурга як поїздку «до чорта в зуби», відтак — «чужина» стає спробою Гоголя «втєкти від себе, від свого українського серця. А воно, — сумно констатує

* Існування певних концептуальних констант у творчості митця обумовлено тим, що, як сказав М. Наєнко, «кожен письменник пише одну-єдину книгу, незалежно від того, які проблеми чи теми він осмислює» [Наєнко 2013:132].

літературознавець, — наздогнало, не змирившись, що в нім тепер “ревізором” — не Бог, а чорт» [Чопик 2010:30–31].

Структуралістську ідею концептуальних альтернатив як модель раціоналістичної, логічної західної культури піддають критиці деконструктивісти. Концепція домінування, тобто аксіологічної вищестості одного з членів опозиції, у теорії деконструктивістів трансформується в принципі децентрації, що полягає не у підміні чорного білим, плюса на мінус — ідеться «про руйнування самої ідеї “центру”, зняття аксіологічного наголосу в традиційних дихотоміях, створення простору смислової рівноправності» [Павлюк 2006:50]. Таку відкритість до альтернатив, відмову від усталених бінарних альтернатив, на думку Л. Павлюк, можна порівняти з ідеєю толерантності, «політкоректності», необхідність в яких відчуває сучасний соціум [Павлюк 2006:50]. Однак виникають питання щодо спроможності такої децентрації інтерпретувати архаїчні міфологічні смисли, адже «амбівалентність і діакронізм — основні риси міфу, що виявлено у присутності сакрального в профанному, минулого в сучасному, вічного — у конкретно-часовому, єдиного і загального в частковому, трансцендентного в феноменальному» [Апинян 2003:382].

У «Перспективах» книги «Культура і вибух» Юрій Лотман зазначає, що сьогодні спостерігається перехід від бінарної системи до тернарної, однак «сам перехід мислиться в традиційних поняттях бінаризму» [Лотман 1992:264]: фатальний вибір між застоєм і катастрофою доповнюється не усвідомленими ще, ледь помітними «новими, непередбачуваними шляхами» [Лотман 1992:265]. Саме бінарна структура диктує необхідність «смислового вибуху», історичним ідеалом якого є нищівна руйнація старого й побудова на його уламках нового. Перехід же, на переконання Юрія Лотмана, до загальноєвропейської тернарної структури унеможливить такий вибух і попередить катастрофу [див. про це: Лотман 1992:266–270].

У творах Тараса Шевченка та *Марії Матіос* вибудовується полісемантична індивідуально-авторська бінарна опозиція «свій — чужий» як відображення дуалістичних міфів. У кожного з них — своя міфомодель, але спільною, об’єднуючою є домінантна націоцентричність*.

* Так, О. О. Юрчук у статті «Постколоніальна міфологізація української нації у творчості М. Матіос» зазначає, що «центральный образ, навколо якого розгортається сюжет роману, чітко визначено назвою твору — українська нація» [Юрчук]. Адже саме цю сильну позицію тексту В. Болецький метафорично називає «молекулярним знаком зовнішньої реальності» [Bolecki 1996:167].

Г. Гачев, займаючись національними образами світу, міркував над питанням, чого варте «лінійне» порівняння художніх текстів (поезії з поезією, мови з мовою). Відповідь учений бачив у виході в «цілісність національного Всесвіту», адже від неї випромінювання йде до кожної деталі, що пояснює одна одну [Гачев 1995:13–15]. Доцільність зіставлення елементів концептосфери Тараса Шевченка та Марії Матіос полягає в тому, що код Шевченка не може не проявитись у творчості українських письменників новітньої літератури, адже саме Шевченко — «речник етнонаціонального буття та консолідатор української нації» — здійснив, на переконання М. Жулинського, «формулювання об'ємної етнонаціональної програми, яка працюватиме століттями», пробудивши національну свідомість «завдяки введенню міфологічного коду в систему поетичного самовираження» [Жулинський 2010:278, 276, 277]. Іван Дзюба в передмові до 2-го видання творів Юрія Шевельова зазначає, що для останнього Шевченко був тією «точкою відліку, з якої вимірювано — і в минуле, і в майбутнє — весь простір української літератури», Шевченко був для Шевельова не «канонам», а «масштабом оцінки» [Шевельов 2009, Кн 2:25–26].

Вибір матеріалу обумовлено певними концептуальними «точками перетину», що існують у художніх текстах цих митців.

У поезії Тараса Шевченка варіантом універсальної опозиції «свій — чужий» є «сирота — чужі люди» [див. про це: Грабович 1991:73]: «Тяжко мені сиротою / На сім світі жити; / Свої люде — як чужії, / Ні з ким говорити...» [Шевченко 2006:12], у творах Марії Матіос — «ми — ви /ці/ті» (характерно, що «ми – ви» — мінливі категорії: залежно від точки зору обидві складові бінарної опозиції можуть змінювати своє образно-смісловне наповнення, до того ж семантичне протиставлення цих категорій — навіть на графічному рівні тексту: «чужі» виділено курсивом*): «Що ота її сила була таки розумною, Юр'яна зрозуміла в сороковому році, через місяць по тому, як у Товарницю прийшли ці. Хтось із челяді на radoщах повісив був синьо-жовту фану на дзвіниці та на «Просвіті»...» [Матіос 2007:17], «Юр'яні багато казати не треба, до чого воно йде. Ці не допустять, щоби ліс був наш, навіть коли б увесь народ довелося

* про це також у статті О. О. Юрчук: «Протистояння «свого» — «чужого» присутнє не тільки на рівні змісту (підтекст), лексики (морфологія: акцентування уваги на займенниках ми/вони, їхнє/наше і т. д.), але й художнього оформлення. Письменниця вводить у текст слова, що позначають українське («свое») та неукраїнське («інше» і «чуже»), виділяючи їх курсивом: «Ця своїм дітям виплела вовняні панчохи, а прийшли, перебрані в наших ці, що й добре говорити по-нашому не вміють, — та й забрали панчохи» [Юрчук].

вибити» [Матіос 2007:21]; «*Це в нас завтра, свято революції, — з притиском підтвердив [Довгопол]. — А в вас, наскільки я знаю, свято післязавтра*» [Матіос 2007:25].

Образ «чужого» — поліваріативний у поезії Шевченка. Першою його іпостассю є «несвої свої люди», що уподібнюються «чужим», із котрими неможливий комунікативний акт. Так, у вірші «Думка» ця «некомунікація» лексико-морфологічно підтверджується заперечними займенниками та заперечними частками: «*Ні з ким говорити, / Нема кому розпитати, / нема кому розказати, / Ніхто його не питає, / Не знає, не чує*» [Шевченко 2006:12]*. Так, образ України у вірші Тараса Шевченка «Мені однаково, чи буду...» подано двома яскравими мотивами: як рідна сторона (родинність підкреслено кровно-родинними образами батька й сина) та позитивно маркованим, християнським імперативом—закликом—проханням: «*Молись, молися, сину, за Вкраїну...*»). Окрім того, «родинність» відгукується й у мотиві «*сліду пам'яті*», що відтворює концепт пам'яті («*чи хто загадає, чи забуде...*»), і, зокрема, етнопам'яті. Другим мотивом цієї теми є мотив міфосну: «*Україну злії люде присплять*». Так, образ свого краю представлено оксюмороном «своя несвоя земля». А далі по тексті відбувається імпліцитне розгортання образу Батьківщини, яка вимальовується з картини чужини, але як абсолютна її протилежність (в усьому читаються антонімічні деталі: воля, родина, свої, тепло тощо). Таким чином, тема України семантично поєднує мотиви родини, братерства, минулого, рідного, любого, теплого «свого» простору. На противагу «своїй стороні», тема чужини розкривається через ланцюг негативно маркованих образів-мотивів. Так, образ чужини реалізується порами року («*сніги*», тобто цілий рік — зима); горизонтально-вертикальною моделлю «чужого» краю: «*чужі*», «*злії люде*»; першостихією вогню: «*і в огні збудять*». Якщо Батьківщина просторово виявляється «там», а в часі — у майбутньому (у думках, у мріях), то чужина — це минуле та «тут і зараз». Часові межі «реальної» чужини підсилюються дієсловами минулого часу: «*ви́ріс між чужими*», «*замучили колись*»; формами теперішнього часу: «*мені однаково*», «*не однаково мені*». Ці ж дієслова відтворюють концепт небезпеки, страху, бо семантично пов'язані з чужими, злими людьми, а також семантикою насилля. Антитеза «свого — чужого» змикається в третьому образі — ліричного героя. Стислі, але яскраві

* Порівняйте мотив перетворення «добрих, ніби кавалок хліба» людей на «чужих» у творі Марії Матіос «Нація»: «*та час тепер такий, що не всі добрі й pomocні. Земля горить їм під ногами, й ніхто не може спинити той пожар*» [Матіос 2007:139].

епітети подають невтішну картину «неоплаканого своїми» «вигнанця». Засланий на «чужину», у край «злих» людей, ліричний герой переймається долею, майбутнім рідної Батьківщини. Його не тривожить власна доля-недоля: чи згадає його хто в рідному краї, чи помолиться батько за сина, а син — за Україну. Ліричного героя тривожить інше: щоб не задушили, не «приспали», не знищили чужинці його рідної України.

Другою іпостассю «чужого» є «москаль»: *«Кохайтесь, чорнобриві, / та не з москалями, / Бо москалі — чужі люде, / Роблять лихо з вами <....> / Знущаються вами»* [Шевченко 2006:17–18]. Ще одним уособленням ворога виступають в низці творів Тараса Шевченка (див., наприклад, «Тарасова ніч», «Гайдамаки») «ляхи»: *«Бідна моя Україно, / Стоптана ляхами! / Україно, Україно! / Серце моє, ненько! <...> / А над дітьми козацькими / Поляки панують»* [Шевченко 2006:44–45], у Марії Матіос — «черкеси, русаки», «румуни» [Матіос 2007]. Насильницька семантика дій «москалів» та інших «чужинців» — і в романі Марії Матіос «Нація»: *«Страх і неспокій поперемінно сковував людей, бо прийшов і пішов твердий на вдачу москалик...»* [Матіос 2007:57]. Чужинська нава метонімічно реалізується в образі «теперішньої сатани» [Матіос 2007:69] («совітів», «влади») за допомогою абстрактно-символічно-хтонічного коду: в «Одкровенні» «Анна-Марія» мотиви нищення, оплутування, заціпеніння тощо семантично ототожнюють антропоморфний образ «емгелістів» [Матіос 2007:139] (у «Нації»), «красного комісара» (у «Черевичках Божої Матері») та хтонічний зооморф «кусюча, жалюча, лоскітлива» «гадюка», яка «покусувала смертельними зубами» [Матіос 2007:191]. У повісті «Черевички Божої Матері» хтонічний «перевертень» з'являється Іванці уві сні: *«Снився Іванці красний комісар — отой красиве-е-енний високий чоловік у военній формі, що першим зіскочив з підніжки грузовіка на вулицю. Він стояв, спираючись на цямриння Андричевої криниці, біля його ніг у відрі хлюпала вода, але вся якась каламутна — аж чорна. Комісар пальцем кликав Іванку до себе, а вона, зіщулившись, дивилася на складену в товсте кільце сіру гадину, що лежала просто біля її ніг...»* [Матіос 2013:127]. Такі ж мотиви — і в розкритті образів чужинців — «темних воріженьок» [Матіос 2007:172], що розчавлювали своїми «чоботами» все живе й смерділи смертю. Не випадково синекдохічний образ ворожих чобіт «уповноваженого від МГБ Дідушенка» [Матіос 2007:100] сприймається в сакральному просторі церкви як абсолютно чужий елемент, що унеможливорює перетинання сакрального та профанного світів без трансформації, гіпертрофованості, викривлення першого: *«Чоботи ще трохи потупцювали перед Фрозининими — заплилими сірим туманом — очима й здиміли*

з церкви, не наступаючи на її поріг...» [Матіос 2007:101]. Сатанинська подоба «страшної пошесті», «чуми», «корости», «вошей», «що при-
сїли край уздовж і впоперек, і п'ють живу кров — і не напиваються!»
[Матіос 2007:94], розкривається в «Апокаліпсисі» через образи хто-
нічного низу, топографія яких підтверджується у вірші «Буковинські
пейзажі 1947 року з уст баби Загулихи»: «москалі»-«ворони», «темнії
вороженьки», що через гріхи «в преісподню загули» [Матіос 2007:172].
Як результат нищівного «чужого сита» постає в циклі «Могили лісових
велетів» із «Нації» Марії Матіос образ «краю мордованого, / Шрамами
вкритого, / І розп'ятого...» [Матіос 2007:182].

Третьою іпостасю чужого є «чужина», яка постає або як складова
дихотомії «свій — чужий», або як самостійний маркер нерідного про-
сторю. «Чужий» у поезії Тараса Шевченка детермінується негативними
експлікатами «далекого краю», «холодного краю», «чужого поля», «чу-
жого села». Цікавою є бінарність на рівні хронотопів: якщо образ своєї
землі розгортається у світі живої, одухотвореної природи, через ве-
гетативно-флористичні мотиви «садок вишневий», «дїброви», «верба»,
«степи», «соловейко» тощо), то «чужа земля» просторово знаходиться
«далеко», десь у «жовтих пісках» (що підтверджується ороморфно-те-
раморфним кодом), «снігах», «лісах» і імпліцитно розкриває мотив
смерті) [див.: Шевченко 2006:27, 29]. Хронотоп України можна опи-
сати як безкрайній, безмежний — у просторі й часі, де зникаються ми-
нуле й теперішнє, світи реального буття та артефактів: «Нехай душі ко-
зацькії / В Україні витають — / Там широко, там весело / Од краю
до краю... / Як та воля, що минулась, / Дніпр широкий — море, / Степ
і степ...» [Шевченко 2006:64]. Мотив волі* є синонімічним мотивам щи-
рості, правди, що сходяться в образах «дум-дітей-квітів» та «неньки
України» як актантів міфосценарію початку: «Думи мої, думи мої, /
Квіти мої, діти! / Виростав вас, доглядав вас — / Де ж мені вас діти?.. /
В Україну ідіть, діти! / В нашу Україну, / Попідтинню, сиротами, /
А я тут загину. / Там найдете щире серце / І слово ласкаве, / Там най-
дете щиру** правду, / А ще, може, й славу... // Привітай же, моя ненько! /

* Реалізується через образ вітру як уособлення свободолобства, втіхи, символ
звільнення: див. початок вірша «Гамалія»: «Ой повій, повій, вітре, через море /
Та з Великого Лугу, / Суши наші сльози, заглуши кайдани, / Розвій нашу тугу» [Шевченко
2006:167].

** Антитезою щирого сміху, щирої радості, щирої веселості є «насмішка, глу-
зування та кепкування» на «чужині» [див. поему «Гайдамаки», зокрема: [Шевченко
2006:68–69]].

Моя Україно! / Моїх діток нерозумних, / Як свою дитину» [Шевченко 2006:65–66]*. Тексти віршів Шевченка реалізують міфологічний сценарій початку як експлікацію космогонічних міфів через мотив зрошення слізьми «чужого поля»: *«Не втирайте ж мої сльози, / Нехай собі ллються, / Чуже поле поливають / Щодня і щоночі, / Поки, поки... не засиплють, / Чужим піском очі...»* [Шевченко 2006:65]. Григорій Грабович у своєму дослідженні «Шевченко як міфотворець» зауважував, що «зображення батьківщини, забарвлені ностальгією і тугою, тяжіли до іділічних тонів та ідеалізацій» [Грабович 1991:65] і овиявлювали міфологічний код, що «міг накладатися на емпіричне сприйняття і місця, і часу» [Грабович 1991:66]. Такий розімкнений часопростір, на переконання дослідника, показує, що «у Шевченковому міфі Україна зовсім не місце, територія чи країна, вона — стан буття, чи, якщо точніше, екзистенціальна категорія в теперішньому часі, а в майбутньому, після свого остаточного перетворення, — форма ідеального існування» [Грабович 1991:67]. Подібний образ ідеального буття — і в зображенні «*батьківської землі*» [Матіос 2007:139] в «Нації» Марії Матіос: *«А як же її покидати, оцю землю, коли тут овечки — біленькі, як надгірні хмари, а люди — добрі, ніби кавалок хліба»* [Матіос 2007:139]**.

Проміжним простором-медіатором між своїм та чужим світами виступає у віршах Шевченка народнопоетичний гідроморфний образ «*моря широкого, глибокого*» [Шевченко 2006:16], що експлікує семантику неподоланної перешкоди, смутку, болю, загрози: *«Поплив би на той бік — човна не дають. <...> / А хвилі на той бік ідуть та ревуть»* [Шевченко 2006:16]. Водночас «*море*» (однак — грайливе, веселе***, а не загрозливе) є одним із маркерів «свого краю»: *«Нехай свою*

* Див. розміркування Лесі Генералюк щодо образів «мати-Україна» та «діти-думи» [Генералюк 2004:34–35].

** Порівняймо: Наталя Смірнова, аналізуючи екзистенційні мотиви в літературних казках ХХ століття, описує дихотомію «рай» — «рідний край», де перший член опозиції виступає власне псевдореалом — «країною, де правив Ілаксій» і мешканці якої «боялися шукати своє щастя, тобто здійснити свій життєвий вибір» [Смірнова 2013:44–45]. За цим «Раєм» вгадуються, як слушно наголошує авторка дослідження, «ідеологічні пріоритети радянського державотворення» [Смірнова 2013:48], що пропагують підміну справжнього химерними та брудними «істинами», а «духовність людини — сумнівними матеріальними благами», як у В. Симоненка: *«Нам би повне корито бурди, / теплу ковдру, затишну стріху / та цукерку вряди-годи»* [Смірнова 2013:48–49].

*** Мотив веселості, радості є незмінним у світі абсолютного щастя: міфологізоване минуле з'являється у Шевченка в парі з мотивами пам'яті, споминів, згадки та смутку,

Україну / Я ще раз побачу. / Нехай ще раз послухаю, / Як те море грає» [Шевченко 2006:59]. Мотив співу є ще однією ознакою свого простору («чужина» ж характеризується так званими мінус-детермінантами): «Серце мліло, не хотіло / Співать на чужині...» [Шевченко 2006:63].

«Московщина» як уособлення чужого часопростору реалізується зокрема в поемі Шевченка «Сон» топосом Санкт-Петербурга через образи-міфологеми хтонічного низу, як-от: «болото», «яма», «туман»: «Далі гляну: / У долині, мов у ямі, / На багнищі город мріє; / Над ним хмарою чорніє / Туман тяжкий... Долітаю — / То город безкрайї. / Чи то турецький, / Чи то німецький, / А може, те, що й московський» [Шевченко 2006:189]. Саме цей топос (де — «ні однісінької хати» [Шевченко 2006:186]) є псевдораєм (поет використовує іронію, сарказм, карикатуру задля створення образу-хронотопу матеріалізованого псевдораю): «Так от де рай! Уже нащо / Золотом облиті / Блюдолизи; аж ось і сам, / Високий, сердитий, / Виступає; обок його / Цариця-небога, / Мов опеньок засушений, / Тонка, довгонога <...> / Ото дурний! А ще й битий! / На квиток повірив / Москалеві; от і читай, // І йми ти їм віри! / За богами — панства, панства / В серебрі та златі! / Мов кабани годовані, / Пикаті, пузаті!...» [Шевченко 2006:188, див. далі поему «Сон»]. Метонімічний образ Москви постає у віршах уособленням нищівної сили: «тяжко мені / Витать над Невою. / України далекої, / Може, вже немає. / Може, Москва випадила / І Дніпро спустила / В синє море, розкопала / Високі могили — / Нашу славу» [Шевченко 2006:193]. Уособленням нелюдської жорстокості по відношенню до «бездітної вдовиці України» [Шевченко 2006:195] є образ змія — царя тератоморфного, нижнього світу: «І ми сковані з тобою, / Людоїде, змію! <...> / Ти нас з України / Загнав, голих

спіз: «Згадаю Енея, згадаю родину, / Згадаю, заплачу, як тая дитина <...> / Нехай би сміялись, та там море грає, / Там сонце, там місяць ясніше сія...» [Шевченко 2006:16]. Мотив же смерті, реалізований через образ «чужої домовини», — експлікує «чужину»: «Нехай ще раз усміхнеться / Серце на чужині, / Поки ляже в чужу землю, / В чужій домовині» [Шевченко 2006:59–60, див. також «Гамалія»: Шевченко 2006:170]. Характерно, що «могила», входячи в один тематичний ряд з «домовиною», є образом-символом «рідного краю»: «там з вітром могила в степу розмовляє, / Там не одинокий був би з нею й я» [Шевченко 2006:17]. Сакральний образ могили пращурів як осердя світу, навколо якого весь простір вважається впорядкованим, засвоєним та таким, що протистоїть зовнішньому, чужому, безформному хаосу, розглядає Марія Брацка у творах українсько-польського пограниччя, зокрема в «Гуляйпільській станиці» М. Грабовського, «Могили отамана» В. Свенціцького [Брацка 2013:54–55].

і голодних, / У сніг на чужину / Та й порізав; а з шкур наших / Собі багрянцю / Пошив жилими твердими / І заклав столицю / В новій рясі. Подивися: / Церкви та палати! / Веселися, лютий кате, / Проклятий! проклятий!» [Шевченко 2006:194]. Хтонічність, профанність природи сатани, що сплюндровує святе, нищить, топче, знущається — і в «Нації» Марії Матіос: «... в панотця під церквою валяються хрести, не чурки дров, — а святі хрести, що їх ставили люди в себе перед хатами й при дорозі, аби їм молитися, аби не забувати свою християнську віру, — а ці татари змели їх, як порох, і в жодного, що валив і обмотував хрести дрютами, а потім тягнув їх через село вулицею, збиваючи куряву й тамуючи мовчазний скрегіт зубів по людських садибах, не впав ані волос із голови» [Матіос 2007:95–96], «А хто перед вами сповідався за Шевчуків, яких замордували просто так, щоб потім спихнути на нас невинні жертви? <...> Ви забули, що наших татів і мамів знали до сільради під конвоем, як худобу, записуватися в колгосп? Ви не пам'ятаєте, як Аннина мама рвала на собі волосся коло мертвої доньки, а той двоногий пес плював на неї й обзивав її сукою?! А вона восьмеро дітей родила! І трьох — нам віддала. Ви не знаєте, що церкви наші позабивані навхрест дошками, а ті, що відкриті, — по-якому там читають молитви?! А де наші панотці, ви також забули?» [Матіос 2007:124–125], «— Чули'сте, Фрозинко... — не перестаючи хреститися, шепоче Ілчиха. — Звечора забрали всю фамілію Василя Слижукового. Сьогодні мають вивозити. Годованка їх, глуха Василина, пішла в ліс шукати овець, а ті гадали, що вона тікає... Біданка не чує, що їй кажуть вертатися, та й біжить собі під ліс... А той як стрілив — упала насмерть, та ще у шипшину...» [Матіос 2007:90–91].

Нищівна сила чужинців перетворює життєдайний край квітучої України на спалюжену руїну: «А я, юродивий, на твоїх руїнах / Марно сльози трачу; заснула Вкраїна, / Бур'яном укрилась, цвітлю зацвіла, / В калюжі, в болоті серце прогноїла / І в дупло холоднее гадюк напустила...» [Шевченко 2006:175]. «Ножам» як атрибутам ворогів-убивць протиставляється в поезії Шевченка «слово забуте», «слово тихосумне, богобоязливе», спроможне підняти «правду на сім світі» [Шевченко 2006:176–177]. На переконання Лесі Генералюк, «Шевченко унаочнив, подав у формі яскравих переконливих образів мислеформу країни, відомої тоді лише йому, — “семантично багатий та енергетичний образ дійсності”, синтезував міф, а тим самим сти мулював пульсацію світу, відшліфувавши його до подробиць: колоритного, об'ємного, динамічного, світу цілісного й візуально доступного» [Генералюк 2004].

Образ України — амбівалентний: поєднує в собі Рай і пекло. Міфологема Раю (Втраченого Раю* в поезії Тараса Шевченка — у світі міфологізованого минулого, що постає через призму чужини, та матеріалізованого Раю, реалізованого за допомогою антропоморфного коду у світі живої, одухотвореної природи) моделює ідеалізований хроно-топ**, де «соловейко в темнім гаї / Сонце зустрічає, / Тихесенько вітер віє, / Степи, лани мріють, / Меж ярами над ставами / Верби зеленіють. / Сади рясні похилились, / Тополі по волі / Стоять собі, мов сторожа, / Розмовляють з полем. / І все то те, вся країна, / Повита красою, / Зеленіє, вмивається. / Дрібною росою, / Споконвіку вмивається, / Сонце зустрічає...» [Шевченко 2006:180–181]***. Міфологема світлого Раю реконструює часопростір спокою й тихого**** щастя: «Засне долина. На калині / І соловейко задріма. / Повіяв вітер по долині — / Пішла дібровою руна, / Руна гуляє, Божа мова. / Встануть сердеги працювать. / Корови підуть воду брать, / І сонце гляне — рай, та й годі!*****» [Шевченко 2006:15]. «Пекло» ж експлікується «плачем», «кров'ю», «горем», «катами», «кайданами» тощо: «Хіба ти не бачиш, / Хіба ти не чуєш людського плачу? / То глянь, подивися; а я полечу / Високо, високо за синії хмари; / Немає

* Порівняймо розуміння міфологеми Втраченого Раю як імплікацію далекого майбутнього Григорієм Грабовичем: «Центральною рисою структури далекого майбутнього виступають прикмети Едему — це рай, втрачений рай. Це може бути також надія на повернення раю» [Генералюк 2004:133]. Ідеєю пошуку нової вітчизни як «набуття страченої батьківщини» «запліднено», за метафоричним висловом Миколи Жулинського, й «Енеїду» Котляревського: «Український Еней не сприймає ідеї Третього Риму — Москви, вона йому чужа, його вабить своя, рідна Троя — Біле Місто, своя рідна сильна українська держава» [Жулинський 2010:233].

** Григорій Грабович пояснює творення Шевченком образу раю як «далекого минулого», «ідилічного буття» за допомогою «міфологічної уяви», коли «поет сприймає якусь “подію” й адаптує, прилаштовує її до універсальної схеми» [Генералюк 2004:132–133].

*** Про «імплантацію в текст абстрактних категорій як чітких візуальних топосів душі, долі, тути, часу, смерті, думок» див. у дослідженні Лесі Генералюк «Візуальний код Шевченка» [Генералюк].

**** Підтвердженням цього мотиву-ознаки «раю» є частовживане порівняння «тихо, як у Раї» (див., наприклад: [Шевченко 2006:179]).

***** Див. також уривок із «Гайдамаків» «Гонта в Умані»: «Встала й весна, чорну землю / Сонну розбудила, / Уквітчала її рясом, / Барвінком укрила; / І на полі жайворонок, / Соловейко в гаї / Землю, убрану весною, / Вранці зустрічають... / Рай, та й годі!» [Шевченко 2006:143].

там власті, немає там кари, / Там сміху людського і плачу не чуть, / Он глянь, у тім раї, що ти покидаєш, / Латану свитину з каліки знімають, / З шкурою знімають, бо нічим обуть / Княжат недорослих; а он розпинають / Вдову за подушине, а сина кують, / Єдиного сина, єдину дитину, / Єдину надію! В військо oddають! / Бо його, бач, трохи! А онде під тином / Опухла дитина, голоднее мре, / А мати пшеницю на панщині жне» [Шевченко 2006:181–182]. «Пекло» унеможливорює, виключає «Рай» як домінантний маркер України у світі реального буття й імплікує один із ключових мотивів поезій Шевченка — мотив пошуку раю: «пошукаю / на край світа раю» [Шевченко 2006:183].

Таким чином, ключова опозиція «Україна — Московія» як часопросторова варіативна бінарність «свого — чужого» просторів виходить за межі національного чи суспільного й вибудовує у Шевченка, як доводить Григорій Грабович, «універсальну і — значною мірою — метафізичну та віщу» «модель ідеальної спільності і суспільної структури» [Грабович 1991:100, 109]. Як зазначає Леся Генералюк у своїй розвідці «Символіко-алегоричний концептуалізм Т. Шевченка: інтроспективна серія “Телемах — Діоген”», Тарас Шевченко, перейнявши у свого вчителя-художника К. Брюллова «світоглядні схеми творення образу», моделював художній образ на різних смислових рівнях тексту таким чином, щоб образ-домінанта, образ-тема ніс найбільше алегоричне навантаження [див. про це: Генералюк 2004:34]. Такий принцип алегоризму й символізму дослідниця називає «принципом нелінійності» [Генералюк 2004:34].

У тексті «Нації» Марії Матіос реконструюється міфологічний сценарій двобою як прояв дуалістичних міфів: «Двобій між чужим, неприродним, неморальним, — тим, що намагалося вкоренитися тут після великої війни, й тим, що рятувало свій прадавній уклад та звичаї, свою натуру й маєток, сягав, здавалося, апогею» [Матіос 2007:88], «Чуже сито — невидиме й безжальне, без серця в грудях і Бога в душі — просіювало Черемошне від газдовитих і чесних родів, як згіркле борошно від червів, забираючи в далекі, холодні світи всіх без пощади: / калік і здорових, / старих і молодих, / удів і нешлюблених, / грамотних і неписьменних.

І не було такої сили, що спинила б зухвалість і жорстокість, яких ці гори не знали, відколи світ та сонце й самі гори. То вже й не сито — смертельна коса рубала попід самий корінь цвіт Черемошного й пускала свій укіс у бульбінь невідомості, звідкіль іще ніхто не подав не те що доброї — будь-якої — звістки.

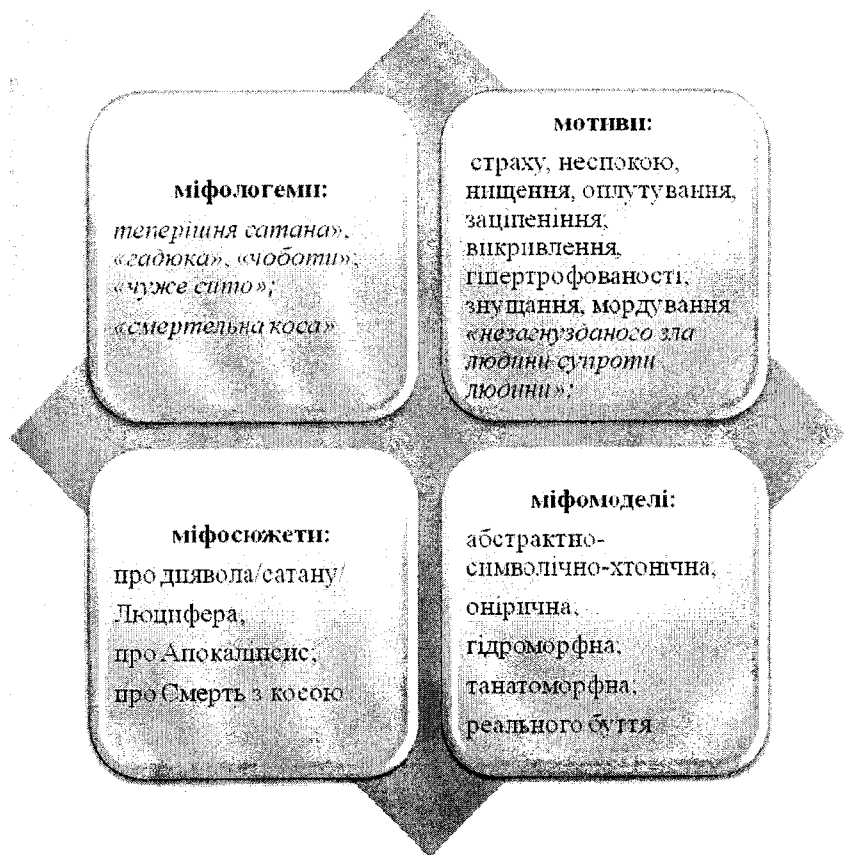


Схема 2.3.1. Семіотична модель мегаміфосценарію опозитивного типу в текстах Марії Матіос

Зло чинилося наліво й направо, незагнуждане зло людини супроти людини. Воно було страшніше, ніж зло звірини супроти звірини.

Розколений надвоє світ.

Розколені люди.

Розшматовані судьби.

І жадоба помсти.

Нескінченної, чорної помсти, кривавої бойні. За чесне ім'я. За правду, писану Богом, а не кривавою шматкою з сільради. За правду, що вже не знає прощення й помилування. Бо кров тече потоками, криваві сльози стікають морями, й ніхто не дає ані спину, ані стриму, ані очищення» [Matios 2007:88–89].



Схема 2.3.2. Текстовий алгоритм мегаміфосценарію опозитивного типу (двобой) у творах Марії Матіос

Двобій між силами добра й зла, між «своїми» і «чужими» відбувається в нижній точці вертикалі — на землі — й означається в повісті «Черевички Божої Матері» як «пекло»: «А якщо це пекло опустилося сьогодні з неба на землю?! Бо ж казала бабця — пекло між людьми на землі» [Матіос 2013:102].

Отже, дуалістична міфомодель у творчості Тараса Шевченка та Марії Матіос представлена концептуальними бінарними парами «сирота» — «чужі, злії люди» та «ми» — «вони/ті/ці». Якщо у Шевченка «чужий» текстово експлікований «москалями», «ляхами», «несвоїми, лихими людьми», то у Марії Матіос «чужий»

об'єктивований маркерами «той», «цей», «вони», що ідентифікують «не-своїх».

Хронологічно «свій простір» у Шевченка представлено міфологією Втраченого Раю та його семантичними варіантами «Псевдорай», «Пекло» як «обернений Рай». У прозі ж Марії Матіос ключовою є саме міфологема пекла як експлікатора «свого простору», у той час як у Шевченка вона виступає семантичним дублікатом «чужого простору», реалізованого низкою мотивів та образів-асоціативів.

У творах Тараса Шевченка семіотично моделюється міфосценарій початку як реалізація космогонічного міфу; у творах Марії Матіос — міфосценарій двобою, що являє собою текстову об'єктивацію дуалістичних міфів (схема 2.3.1; схема 2.3.2).

2.3. Символічна міфомодель домінантно-периферійного типу в літературних творах

2.3.1. Символічна двофокусна (дзеркальна) домінантно-периферійна міфомодель

2.3.1.1. Макроміфосценарії віднайденого/втраченого Раю як реалізація космогонічних/есхатологічних міфів

Особливості міфологічних сценаріїв про віднайдений/втрачений Рай, названих серед базових (Дж. Лакофф, Е. Маккормак), домінантних (О. П. Чудінов), ключових (Н. Д. Арутюнова) метафоричних моделей (оскільки вони належать до таких, що створюють аналогії та асоціації між різними системами понять і породжують більш часткові метафори [див.: Арутюнова 1999]), проаналізуємо в художній сфері на матеріалі сучасних літературних текстів.

Еріх Фромм у праці «Мати чи бути?» осмислює Небесний Рай і Земний Рай* у філософських категоріях «буття» та «володіння»: «Розквіт сучасного суспільства пов'язаний із тим, що людей надихав образ *Земного Граду Прогресу*. Але в нашу добу цей образ перетворився

* між ними існують, за метафоричним висловом Семена Абрамовича, «силові лінії»: «Царство Небесне» «рентгеноує» реальність [Абрамович 2011:46].

на образ Вавилонської вежі, яка вже починає руйнуватися і під руїнами якої зрештою загине весь світ. Та якщо Град Божий і Град Земний — це *теза й антитеза*, то єдиною альтернативою хаосу є новий *синтез*: синтез духовних устремлінь пізнього Середньовіччя з досягненнями постренесансної раціональної думки і науки. Ім'я цього синтезу — *Град Буття*» [Фромм 2010:214].

Також Рай, Царство Бога, Небесний Єрусалим К.-Г. Юнг виокремлює серед «типових форм», міфологем-репрезентантів архетипу матері [див. ширше: Юнг 2014:171]. Таке оприявлення «до-свідомого» як осереддя прихистку, як «майже платонівське місце — “хора”, просторовість, колиска, передмістя космосу, де складаються передумови раціонального пізнання», реконструює у творах Лесі Українки Тамара Гундорова [Гундорова 2009:416]. Образ «Забутого незабутнього раю надземного» є, нагадує науковець, аналогом романтичного світо-сприйняття, де світ уявляється книгою, текстом, таїною, де «існують голосні й повноцінні слова-ейдоси». Дослідниця пояснює, що, із семіотичної точки зору, «хора» — це «символічне місце, <яке — Ю. В.> особливо виразно асоціюється зі станом сну, завмирання, занурення у воду, розпливання у блакиті. Окрім того, воно прикметне як знак материнства, як внутрішній простір, як материнське лоно» [Гундорова 2009:422]. Для цього райського локусу характерна символіка темряви, тьми, з глибини якої народжується мова, слово (аналогія з космотвірним хаосом). Ще одним матеріалізованим раєм у творах українських письменників останніх століть є «Батьківщина». Тамара Гундорова, описуючи трансформацію греко-римського топосу Вергілієвої «Енеїди» в романі Юрія Косача «Еней і життя інших», зупиняється на мотиві пошуку «ідеальної батьківщини», прообразом якої є «держава» Платона, і доходить висновку, що на українському ґрунті ХІХ-ХХ ст. закріплюється «модель оциденталізму, що базується на репрезентації «Іншого» з позиції сильного центру (Європи, Риму), які дзеркально повертаються на самого себе, себто на Україну» [Гундорова 2009:71–72]. У розвідці «Архітектура української книги» Ярослав Поліщук зацентровує увагу на семантиці візуального образу в давніх літературних пам'ятках, створеного орнаментикою (зокрема перською «в'яззю»). Такий «образ фантастично-казкового, магічного світу, ідеального виміру буття <...> у свідомості релігійної людини асоціювався з раєм» [Поліщук 2008:19, див. ширше: 11–46]. Такий самий ефект, на думку вченого, справляють і мініатюри, що відтворюють будівництво Софійського собору та в цілому «града великого Києва», в яких символічне поєднання вертикалі й горизонталі свідчить про «ідеальну проекцію світу,

пошук та пізнання сакрального в житті людини <...>, вказують шлях від профанного досвіду до сакральної істини буття» [Поліщук 2008:22, див. ще:17]. Манускрипт виявляє символічний вимір буття [Поліщук 2008:17]. Саме про такий особливий спосіб символізації довколишньої дійсності йдеться у класичній праці Ернста Кассирера «Філософія символічних форм» [Кассирер 2001:28–29]. Філософ визнає, що все духовне має свої матеріальні, почуттєві відповідники, адже існує світ побаченого, почутого, світ оптичних, акустичних феноменів, у якому і за допомогою якого тільки й може відкриватися сенс того, що ми називаємо впізнанням, розумінням, спогляданням [Кассирер 2000:419]. Семен Абрамович розглядає символ через призму іконопису: символ, на думку вченого, є засобом вираження ідеї, оболонкою прихованої істини. Символ може закодовуватися, зауважує дослідник, або в знаках (і тоді розшифрувати його зможуть лише обрані, посвячені), або в образній формі (що дозволяє це зробити будь-якій людині певної культури) [Абрамович 2011:68].

Рай як міфологічний синонім золотого віку в соціокультурному аспекті є втіленням мрії про досконале суспільство. Якщо в давні часи золотий вік уявлявся як певний часовий відрізок (коли боги жили на землі й могли безпосередньо спілкуватися зі смертними: для євреїв — це час Книги Буття Старого Заповіту, для греків — час Олімпійських ігор, для єгиптян — це епоха Озіріса), то в епоху Середньовіччя хронотоп перетворюється на міфологему Втраченого Раю. Окрім темпоральної парадигми, існують ще й географічні локуси Раю: недосяжні острови блаженних, де правителем є Кронос, Сатурн, космічні помешкання Сіріуса й Оріона; Ельдорадо, Шамбала, Вирій, Авалон тощо. Усі ці локуси міфологізованого абсолютного щастя у світовій міфології уявляються Центрами Істинного Світу, сакральними центрами, до яких скерована душа людини: «Як і будь-який “рай”, — пише Мірча Еліаде, — Едем знаходиться в Центрі Світу, де бере початок річка з чотирма рукавами» [Еліаде 2002:78]. У біблійній традиції «рай» є синонімом «саду» (етимологічно «рай» перського походження й означає саме «сад»). Архімандрит Никифор уточнює: «Так названо прекрасне помешкання першої людини, описане в Книзі Буття. Рай, у якому перебували перші люди, був для тіла сутнісним, як видиме блаженне помешкання, а для душі — духовним, як стан благодатного спілкування з Богом і духовного споглядання живого» [Библейская энциклопедия 1990:594]. Це розуміння раю базується на старозаповітному прецедентному тексті про Едем і локалізує рай-сад на землі. Інший модус раю — небесний, ґрунтується на новозавітній біблійній

традиції й переноситься на небо. Втіленням Небесного раю на землі православна церква вважає Великдень. Одним із диференційованих форм земного раю є поліваріативний «світ Божий» Тараса Шевченка, який описує Юрій Шевельов у своїх розвідках про поета: усе, що носить на собі Божий світ, стає божим, «тому, — резюмує дослідник, — найбільшу хвалу, найбільше звеличення в Шевченкових творах передано епітетом *Божий, святий*» [виділено автором: Шевельов 2009, кн.2:134]. Роздумами про земний рай Івана Франка Юрій Шевельов ділиться в «Другому “Заповіті” української літератури»: «Осяйна мрія Мойсеева про рай у своїй здобутій державі, куплений ціною лютих зречень і страждань, обертається початком ще більших зречень і ще більших страждань, з перспективою кінець кінцем руїни тієї держави й нового, ще ганебнішого й ще нестерпнішого рабства. Раю на землі нема й ніколи не буде». Розуміючи, що земного Раю не існує, Франків Мойсей, на думку Юрія Шевельова, творив духовні цінності й передумови до втілення їх у майбутньому: «Раю нема, але рай є — у поступі, у русі, у творчості» [Шевельов 2009, кн.2:230, 232, див. і далі: 233–245]. Цікавими з цього приводу є роздуми М. Наєнка про рай/пекло Івана Котляревського: саме в живій дійсності письменник бачив і найкращий рай, і справжнє пекло («райські» й «пекельні» будні) [Наєнко 2013:81–82].

Науковці розглядають «Рай» у культурологічному, філософському, історико-порівняльному, соціологічному, міфологічному тощо аспектах. Прикметною є поява останнім часом тематичних наукових розвідок, зокрема наукової збірки «Образ раю: від міфа до утопії». Так, О. Куликова описує диференційний образ раю в концептосфері Ходасевича, виокремлюючи бінарний топос раю: для покірних (у ляльковому світі) і для вільних (уявний світ утопічного часопростору). Аналізуючи лірику Ходасевича, дослідниця доходить висновку, що поет усвідомлював рай як чужий для нього простір, не знаходячи розради ні в «раї смиренних», ні в раї поетичному [Куликова 2003:215–219]. Л. Орнатська, спираючись на соціологію раю Казен'є та М. Еліаде, серед соціальних функцій образів раю називає такі: унормовування способів заборони зла; попередження земного зла; певне практичне керівництво до дії (пошуки раю спричинили низку географічних відкриттів); архетип певних аспектів колективної свідомості; гармонізація відносин людей із природою та в соціумі; зняття напруги, страху, невпевненості побудовою примарного, утопічного світу; небесне санкціонування земного світоустрою; реалізація людської потреби в порядку й диві; заміщення нестачі свят і чудес у реальному житті; реалізація діалектики страху

й надії і, як наслідок, психологічна стабілізація суспільства. Для сучасного християнина, зауважує дослідниця, рай — не стільки контробраз дійсності, скільки символ, що відсилає до позитивної невизначеності [Орнатская 2003:186–190]. Б. Соколов, аналізуючи «рай гіперпростору», не піддає сумніву реальність раю, адже останній, як і будь-який телос (мрія, бажання), формує свідомість, а значить — існує реально в цій свідомості. Найчастіше рай виноситься за межі земного світу й тому набуває нових форм ідентичності, однак у часовому вимірі може моделюватися або в майбутньому, або в минулому. Міфологізоване минуле при цьому має трикомпонентну структуру: рай — втрата раю — можливе повернення до раю. Науковець знаходить точки, в яких збігаються ірреальності: реальність можливої реалізації, ідеї ймовірної трансформації й оновлення тощо [Соколов 2003:149–151]. Є. Соколов, продовжуючи роздуми Б. Соколова про темпоральну приналежність раю, наголошує, що рай — це прерогатива не минулого чи майбутнього, а сьогодення: «це просторовий опис ситуації, котра на даний момент є привілейованою зоною, <...> здатна виступати бажаним, манливим <...> фрагментом дійсності». Рай ініціює різноманітні рухи в модусі «структур повсякденності» й «артикулює ті нашарування — стани реальності, що слугують як символічною, так і процесуальною “точкою відліку”, декларативним канонічним полюсом позитивності <...>». Як тільки рай втілюється в життя, він, на переконання філософа, перетворюється на пекло, підтверджуючи цим «задушливість чистої позитивності». Міфологема раю, розмірковує вчений, корисна для суспільства як провокатор, однак вона не повинна ставати стимулом для реальних перетворень [Соколов 2003:152–155].

Спробами побудови земного Раю займаються здавна. Особливо це стосується релігійної й ідеологічної сфер. Так, релігійні секти (зокрема ті, що стають об'єктом вивчення Т. Лузіної), шукаючи Царство Боже на землі, обирають різні способи його досягнення: аскетично втікають від світу; будують «комуни», однак ці острівці раю існують недовго; розчарувавшись у таких земних формах, вдаються до релігійної екзальтації [див. : Лузіна 2003:183–186]. Ідеологічна ж сфера є проявом вторинної міфології, що знаходить відображення, наприклад, у радянському «раї на землі». Ж. Коновалова, досліджуючи моделі ідеологізованого раю, зазначає, що базовою структурою для них є архаїчна, християнська: «рай — сад — місто» трансформується в «рай — сад — країна», «рай — сад — світ»; основні постулати будівничого комунізму співвідносяться зі змістом Нагірної проповіді Христа; політичні діячі — з обраними, чудотворцями, будівничими комуністичного раю.

Однак радянська дійсність унеможливила побудову раю на землі, що компенсувалося ілюзорними картинками. Ж. Коновалова описує матрьошкову модель радянського раю на землі: у сакральному центрі — Мавзолей з увічненим тілом «першого радянського деміурга», навколо — сакральна Красна площа як ядро сакрального світу — СРСР, відділеного «залізною завісою» від інфернального, чужого Заходу [Коновалова 2003:176–179]. Міфологема раю тут, на наш погляд, стає ідеологемою раю.

В «Іронічних стратегіях» Жан Бодріяр пише про «фатальний присмак матеріального раю» [Бодріяр 2010:70], просякненого «енергією розщеплення і розриву» [Бодріяр 2010:72], збуреного «знаковим розгуклом» [Бодріяр 2010:72]. У профанному розгалуженому, спотвореному світі панує симуляція, і цей «тріумф симуляції чарує, мов катастрофа» [Бодріяр 2010:73]. Філософ із сумом констатує: і «за цей ефект симуляції або ж, як хочете, зваби ми ладні заплатити бозна-яку ціну, принаймні набагато вищу, ніж за “реальну” якість нашого життя» [Бодріяр 2010:73]. Втіха знаками речей пригнічує «моральну енергію» й «вивільняє енергію аморальну <...>, що ламає смисл, що пронизує факти, репрезентації, отримані цінності й електризує суспільства, заблоковані в їхньому платонічному образі» [Бодріяр 2010:73].

Сприйняття острова як райської землі пов'язане з його «етимологією»: острів — це витвір споконвічного суходолу, що виник із глибин світового океану. Так, наприклад, у стародавній міфології постають острови блаженних у далекому Західному морі: там родючі поля квітнуть тричі на рік та приносять солодкі, як мед, зерна; там керує Кронос та безкінечно триває золотий вік. Згідно з вченням орфіків, душа доброзичливої людини, звільнившись від метемпсихозу, потрапляє на острови блаженних, де проживає, не відаючи ні страждань, ні турбот. У китайській міфології острови безсмертних постають як різновид раю, а в кельтській — острови блаженних (щасливих) розташовані на заході і теж нагадують образ земного раю, де час зупинився й панує вічна молодість та достаток [див. про це: Адамчик 2006:138]. З іншого боку, острів є притулком забуття та смерті; наче небесний рай та підземне пекло, він стає образом світу померлих. Острів може бути уособленням самотності, ізоляції, життя, відірваного від світу, від роду. Острів також стає символом порятунку, притулку [див. про це: Адамчик 2006:139]. Якщо море — уособлення матерії, хаосу, то острів, навпаки, є концентрацією духу, центром. Острів символізує надійну захищеність від моря — хаосу. Щоб досягнути небесного царства, яке зусібіч оточене глибокими водами, потрібно було переплисти повітряні води царства

сонця, місяця та зірок, про що йдеться в замовляннях про чарівний острів Буян. (Буян — від слова “буй”, спорідненого з “ярий”, тобто весняний, палкий, урожайний.) “Острів Буян” — міфопоетична назва весняного неба. Цей острів має важливе значення в народних переказах: чародійне слово замовлянь, звернене до богів, здебільшого починається зі слів: “На морі, на окіяні, на острові Буяні”. На цьому острові перебувають усі могутні сили весняних дощів, гроз, громів. Перекази розміщують рай на фантастичних островах, де ріки медові та молочні, а береги кисільні, де царює сонце і квітує вічна весна. З островом пов’язаний міфічний Алатир-камінь. На ньому перебувають громовик Перун та богиня всього суцього Лада. Сюди, на цей святий острів, вирушають людські душі. Разом із творчими силами природи там живе і грізна птиця смерті. Смакуючи в райських садах золоті молодильні яблука й грона винограду, блаженні знаходять вічну молодість і живуть, не знаючи ні старості, ні хвороб [див. про це: Войтович. 2005:45]. Грім у давньоукраїнській міфології є плідною силою, пов’язаною з небесною вологою, вода — як креативна стихія — ці та інші обрядові дії вказують, на переконання Лесі Горошко, на символічну космогенну, життєдайну семантику образів, ритуалів дохристиянської міфології українців [Горошко 2014:65]. Таким чином, острів у міфології має широкий символічний спектр: згідно з повір’ями, острів — амбівалентний образ-міфологема, що символізує райську землю, де панує радість і достаток, і — одночасно — це символ забуття та смерті, уособлення світу померлих; острів може символізувати як порятунок, притулок, надійне сховище, прихисток від небезпеки, так і бути уособленням самотності та безнадії.

Міфосценарій віднайденого Раю можна вважати відновленням втраченого Дому й залаткуванням програми пам’яті. (Про таку «міфотворчу форму ностальгії» пише Ігор Юник, розмірковуючи над книжкою Світлани Бойм «Майбутнє ностальгії». Світлана Бойм виокремлює два типи «ностальгії»: відновлювальну і споглядальну. Перша, за висловом Ігоря Юніка, «пропонує фантомне повернення до джерел», друга ж «спиняється на руїнах, перетині часу й історії, у мріях про інше місце й інший час» [Історії літератури 2010:18].)

Давньоукраїнська парадигма космогонічних міфів відтворює низку ізоморфів образу Раю [див. зокрема: Войтович 2015:423]. Т. Новічкова на фольклорному матеріалі розглядає «райські» мотиви як дубльовані моделі творення та руйнації: акт творення світу ніби повторюється (але вже в оберненій проекції) мотивами послідовного винищення усього живого, руйнації раю. Дослідниця зауважує, що, скажімо, в російській легендарній традиції помітні трансформації образів апокаліпсису

й особливості такої трансформації є, зокрема, те, що легенди й духовні вірші про кінець світу «показують знищення світу як спільну роботу світлих і темних сил — Бога й Антихриста» [Новичкова 2001:210; див. ширше: 202–215].

Сценарій втраченого Раю характеризується множинністю текстових сюжетних трансформацій. Так, однією із найпродуктивніших А. Нямцу вважає робінзонаду з її складною системою онтологічних, поведінкових, аксіологічних конфліктів, що свідчить про «якісну універсалізацію» моделі [Нямцу 2007:352]. Ключовою міфологемою цієї моделі є «острів» як «незайманий рай», що змінюється під впливом чужинця-руйнівника, адже «робінзони» — якоюсь мірою «носії катастрофізму й індивідуалізму»: своїми діями провокують розпад навколишнього ідеального простору. А. Вулис у розвідці «У світі пригод: поетика жанру» наводить кілька важливих ознак-функцій моделі острова, як-от: демонстративне й абсолютне зречення героя звичного життя; функціональна роль героя: це зайда, прибулець, тобто спонукування героя до дій, які на великій землі були б викликом здоровому глузду; нестандартні, «острівні» реакції героя; критична концентрація об'єктивних чи суб'єктивних аномалій; обумовлена замкненим простором недовговічність «стисненого» острівного життя тощо [Вулис 1986:41–42]. У текстах жанру робінзонади спостерігається, за словами А. Нямцу, гра в острів: коли вибудовуються стосунки між минулим віртуальним світом і об'єктивними реаліями нового життя [Нямцу 2007:355]. Крайнім проявом замкненої, острівної моделі є модель поліваріантної зони — «жорстко обмеженого й абсолютно замкненого від навколишнього світу простору, в якому зруйновані всі зовнішні зв'язки з людством<...> модель реакцій окремої людини на оточуючий її мікросоціум» [Нямцу 2007:355].

У культурно-символічному вимірі сценарій «втрачений рай» — це моделювання однієї з центральних універсальних міфологем — шляху. Тетяна Михед, досліджуючи пуританський дискурс у літературі американського романтизму, зауважує, що в топосі Едему завжди зберігається новизна дороги, мандрівки «новими й новими стежками <...> до центру пуританського саду — умовного Дерева Пізнання» [Михед 2007а:70]. Дослідниця зупиняється на національній своєрідності міфологеми саду, що маркована в німецькій традиції «культурним аспектом, адже втілює виплекану Гете ідею самокультивування». Матеріал американської романтичної літератури свідчить, як стверджує автор дослідження, що «конструкт міфу про Едем» використовується письменниками у творенні власних його варіантів, що сходяться до

«релігійно-гностичного виміру <...> мандрів персонажів», до мотиву подорожі чи дороги як випробування, до втрати романтичним героєм своєї цілісності під час руйнації райського локуса, до дзеркального уподібнення «великого» космосу внутрішньому, до амбівалентності образу Едему: як «образу жадання і образу звільнення від нього, образу самореалізації і відмови від неї» [Михед 2007а:78]. Едем розглядається Тетяною Михед серед «провідних пуританських концептів» як складова кодифікованого літературою так званого едемічного міфу, що став однією з домінантних тем національної американської літератури й модифікацією великої американської мрії. Національний концепт «Едем», на відміну від загальнохристиянського, як доводить науковець, вирізняється такими позиціями, як: «конкретика динамічного топосу», що супроводжувалася «пролонгуванням очікувань віднайдення конкретного біблійного Парадизу»; потрактування «істинного саду Господнього» некультивованих, природних насаджень, які варто «водночас і завоювати, і декодувати» — тобто шукати; здійснення людиною вибору як практична реалізація біблійної утопії [Михед 2007а:19–20]. Наявність таких рис дала можливість авторові дослідження описати «інваріант міфу», названий «едемічним міфом». Тетяна Михед розглядає реалізацію «американської едемічної парадигми» в літературі романтизму на матеріалі творів По, Ірвінга, Вітмена, Готорна, Вері, і доходить висновку, що «мотиви едемічного саду, потрактованого національною пуританською свідомістю як моральна пустеля, паломництва, здійснюваного літературним героєм, гіркі результати здобутого знання, що веде до переосмислення всіх життєвих цінностей, свідчать про активне модерне функціонування біблійного топосу як відчутного наслідку резонування пуританської традиції, оприявленої пуританським дискурсом в літературі романтизму» [Михед 2007а:20]. Невдалі пошуки раю, а значить — неспроможність відродити Едем — стають, на переконання літературознавця, наслідком «здеградованого Старого Світу» [Михед 2007а:21], тому едемічна ідея виявляється утопічною.

Сценарій втраченого Раю розгортається в просторі, форма якого визначається не топосами (окремі міста, поселення), не протяжністю (до меж країни) та не роз'єднаністю двох протилежних локусів: земного та небесного раю, а вертикаллю, що вибудовує відносини між верхнім і нижнім світами, де співіснують центри горизонтально-вертикальної парадигми: минулого (втраченого Едему), теперішнього («міщансько-тваринного» раю з його грошовими законами) і майбутнього (розімкненого у вічність Царства Небесного). Хронотоп у цьому сценарії розгортається вертикально і рухається або зверху донизу,

або знизу вгору. Звідси — стійкий мотив вибору, відчуття постійного балансування.

Літературні тексти неодноразово актуалізують такий рух локусною вертикаллю, розгортаючи центральну для міфологічної традиції міфологему шляху. Вертикаль, спрямована знизу вгору, свідчить про центричність шляху, стиснута ж до меж одного локусу (а саме «земного раю»), вона маніфестує зупинку, кінцеву точку шляху.

У художніх творах активно реконструюються фонові-культурологічні та етнічні іпостасі образних домінант міфологічних сценаріїв віднайденого та втраченого Раю, зокрема «Острова».

Так, в «Острові Сильвестра» ключова міфологема, винесена в назву твору, виступає символом порятунку: на острові *«посеред лісового озера»* головний герой роману *Володимира Лиса* й одночасно незакінченого роману Сильвестра — *«людини без мети, яку сам у себе вкрав, без майбутнього, поза грою, яка закінчилася»* — *«збирається покінчити життя самогубством»*, рятуючись від життя й страху, що *«вирастає із страху змії, яку піднімають над ущелиною, яка летить у ще більше провалля, бо хіба небо над нею — це не те ж саме провалля, ще бездонніше, насправді бездонніше?»*, і на острові живе в хижці дівчина, *«втікаючи, як вона казала, від себе і від людей»* [Лис 2009:37, 38, 35, 40, 37]. Мотив втечі є міткою «острова»: Сильвестр *«думатиме про свою постійну втечу від цього життя, від того, що грозиться ось-ось поглинути душу»*. Втеча приймає й інше забарвлення: *«вигадка-втеча»*, адже вигадкою є ще один текст, за правилами й законами якого починає жити його автор, вигадкою є й сам автор: *«Якось він подумав, що вигадкою є сам. Не реальним, а таким, що існує в чийсь уяві. Що той, в чий уяві він існує, тишиться з того, що така-то істота на ім'я Сильвестр насправді існує лише в уяві. Це навіть не Бог, а жива земна істота. Людина або, може, навіть бджола чи равлик»*. Однак острів надії на порятунок перетворюється на острів відчаю: *«Я втікач на самотньому острові, але це нічого не міняє»* [Лис 2009:88, 86]. Острів-прихисток схожий на багатощаровий палімпсест, у якому поверх *«останнього неопублікованого оповідання Михайла Коцюбинського»* написано *«неопубліковане есе-рецензія Сильвестра Васильчука»*: обидва острови — зі світу уяви, вигадки. Так, острів з оповідання «На острові» уявляється Коцюбинському, зазначає автор есе, *«як «фіолетова рогата пляма», що пливе на зеленатих хвилях, як велетенська тінь корабля»*. Осмислюючи оповідання Коцюбинського як підсумкове, Сильвестр потрактовує острів з новели символічно: як центр мікрокосму автора — *«його персональний острів, земля, де оселяється його таємнича душа, що прагне здобути*

гармонію, та хоч наостанок прагне тієї гармонії, до якої прагла все життя, але так і не змогла знайти». Ця інтравертна, доцентрова особливість острова перетворює його на «слово», матеріалізує його словом і в слові: «І кожне слово вже стає островом, на якому живе герой оповідання. Островом самоцінним, як наша планета, як кожне життя на ній» [Лис 2009:100–101, 104]. До того ж образ острова в романі є своєрідним інтертекстом, де змикаються острови Робінзона Крузо, героїв Жуля Верна, Стівенсона, Гемінгвея, Михайла Коцюбинського, Каміло Хосе Села тощо. Метаострів об'єднує міфологема шляху, адже саме до острова «припливає, пристає, пришвартовується, притуляється душа», а потім виривається з острова — художнього твору: «<...> душа героя спокоханого чайкою випорхує з цього оповідання, <...> кружляє над островом <...>, але незабаром зникає в блакитній бездонній далечині». «Острів Сильвестра» наповнений образами-метафорфозами у світі художньої уяви: центр людської душі розмикається до безмежжя центру Всесвіту — «безмірне око, <яке> вдивляється <...> у людину, котра приїхала <на цей острів>», душі людини й тварини (зайців Понга і Пінги) «зливаються» в астральному образі «самотньої зірки, що проривалася крізь хмару <...> вдивлялася в острів» [Лис 2009:105, 119]. Усі метаморфози (душа Сильвестра — душа зайців — чайка — зірка — книга) — заради прихистку, сховку на острові: «Творячи життя як твір і твір як життя, він і приплив на цей острів. Про неможливість виграти битву, яку програв Сильвестр Васильчук, теж квилула чайка-душа <...> Квилула над озером самотня чайка-книга» [Лис 2009:195, 218]. Так, «Острів Сильвестра» — книга-міфологема, книга-палімпсест, в якій домінанта — багатощаровий образ-метаморфоза, образ-символ, що переростає просторові межі тексту Володимира Лиса (схема 2.4.1).

У романі *Іздрика* «Острів Крк» Рай віднаходиться й одночасно губиться уві сні — театральній грі. Герой роману (він же наратор-оповідач, наратор-(авто)біограф, наратор-психоаналітик) у пошуках її потрапляє в театр, за лаштунки та на сцену — часопростір театру, переобтяжений абсурдними деталями, масками, грою, трансформований в оазу райського світу: «<...> чистотою та свіжістю запахло в повітрі, усі заворожено підняли голови, підставляючи очі білому зерну, а я намагався вірити, що з того неба виникне та схилиться наді мною твоє обличчя, і твоє світле волосся закріє від мене світ; я так сильно намагався в це повірити, а коли прокинувся — за сценою захлинався Хрущ» [Іздрик 2009:11]. У цій оазі, що виникає вгорі («розсувається важка барокова стеля, вона розходилася, мов діафрагма, ховаючи ліпнину й золотих оперних монстрів, а там,

міфологеми:

острів «посеред лісового озера»;

корабель;

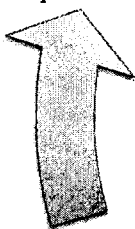
слово;

шлях;

чайка-душа, чайка-книга;

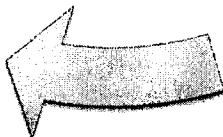
книга;

зірка



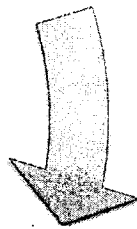
міфосюжети:

про острів-Рай



мотиви:

втечі / «вигадки-втечі»;
порятунку, прихистку;
відчаю



міфомоделі:

антифактуальна (уяви);

онірична;

художня; вербальна;

гідроморфна; атрибутивна;

астральна;

орнітологічна;

анімо-зооморфна

Схема 2.4.1. Макроміфосценарій віднайденого/втраченого Раю
у творах Володимира Лиса

у прорізі, котрий дедалі збільшувався, з'являлося морозяне вечірне небо, ліхтарі, зірки <...>» [Іздрік 2009:11]), збуваються мрії (Він зустрічає Її), адже рай — не заплямований брудом гри—масок—фальші (домінування білого кольору) — спроможний матеріалізувати мрії хоча б уві сні. Ця оаза щастя з'явиться в тексті роману ще раз: у світі міфологізованого минулого, яке оповідач прокручує перед читачем з кінця і до початку (композиційно Автор обирає форму інверсійної структури: роман починається з епілогу. «Це, звичайно, страшенно дотепно — винести епілог на початок, але що там у ньому? <...>» — зізнається наратор [Іздрік 2009:33]). Вигулькування оази бозна-звідки («на горищах, у пивницях, в поїздах, в музеях» [Іздрік 2009:26] — лише підтвердження тимчасовості дивного, чарівного

Раю: «Місто то зникало, то з'являлося знову. <...> Перед нами відкривалися едемські сади. З'являлися невідомі раніше річки й ліси, ми купалися в тих річках і кохалися в тих лісах. Напевно, усе воно було несправжнім, бо потім нам жодного разу не вдалося знайти подібних місць. Трапилася, щоправда, одного разу копиця сіна, та й то в тому сіні було повно павуків» [Іздрик 2009:26–27]. Сакральність Едему підсилюється не лише чарівною його появою серед світу реального буття, а й візуальною подібністю до райського прецедентного часопростору. Унікальність та непередбачуваність матеріалізованого на певний час Раю (віднайденого закоханими в реальному місті серед його реальних атрибутів) підтверджується також існуванням псевдо-раю, наповненого хтонічними знаками («павуками»). Рай оприявлюється не лише в едемських садах, але й в «невеликому острові посеред річки», до якого можна було перейти вброд. Цей острів виникав у снах як нестерпне бажання залишитися з Нею назавжди в безлюдному світі. Так міфологема Віднайденого в оніричних світах Раю проєктує есхатологічний сценарій обезлюднення та руйнації світу: «<...> я <...> питав сам себе: невже ця клята річка не може от просто зараз узяти й вийти з берегів, невже її затхлих вод не вистачить, щоб затопити місто, перелісок, хлопчаків, усі смердючі міста, всі смердючі переліски, усіх смердючих кошенят разом із смердючими хлопчачками, невже цього ніколи не буде?» [Іздрик 2009:32–33]. Бажання знищити світ, у якому править «ваша-наша свідомість — свинство, свинство» [Іздрик 2009:36], з'являється саме після повернення в нього зі сну: «виринати з небуття, випадати з нічого». Сни для героя трилогії Іздрика є «любою Батьківщиною, маленькою оселею, фазендочкою, садочком, номерним знаком» — «краєм», де Він і Вона будуть нерозлучні: «Там усе не існує. Там навіть смерть не існує. <...> Не існує радості, не існує болю, не існує дня й не існує ночі» [Іздрик 2009:36]. Оніричні пошуки Раю «в казковому наддніпрянському вертограді» — пошуки «прекрасної, оспіваної санітарної зони — білоколонної Аркадії, Левадії, Левади» — приводять Воццека (з однойменного роману) до «віднайденної-таки санітарної зони, у вже забутий та обжитий тобою едем» [Іздрик 2009:82–83]. Однак ця «санітарна зона» обертається патогенною зоною — образно-мотивною домінантою смерті, вмирання: байдарка виявилася «страшною й хирлявою ненадійною плоскодонкою — руїною, видовбаною зі шматка зотлілого дерева <...> діржавою, <...> іржавою», що ніяк не вплинуло на відчуття «справжнього щастя»: «чисте світло райської насолоди виповнювало тебе по вінця, переповняло тебе — приреченого на поразку, а може,

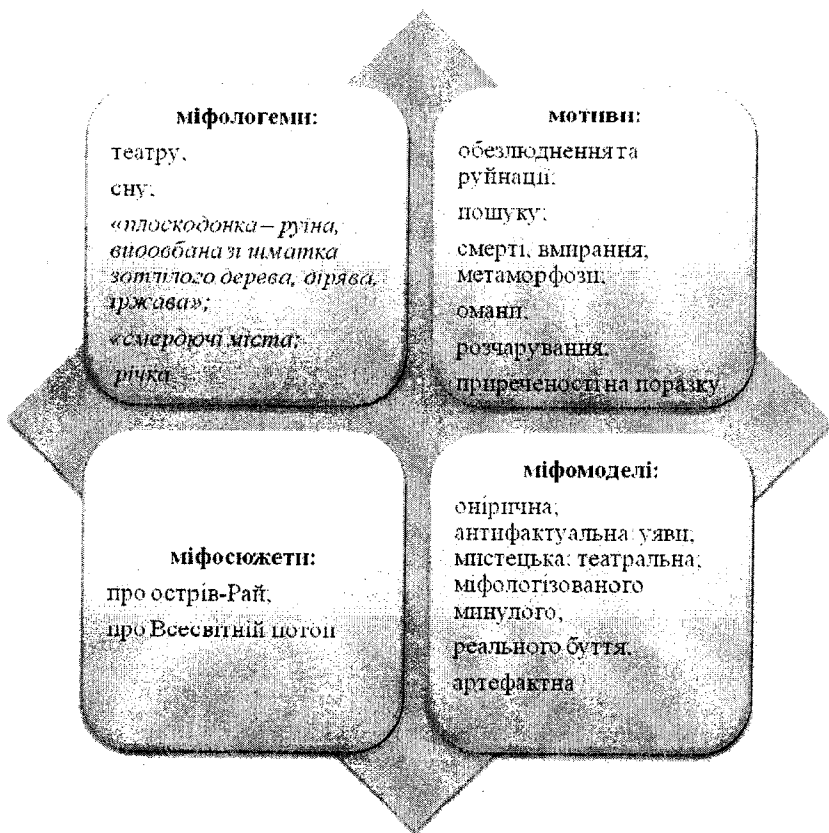


Схема 2.4.2. Семіотична модель макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю в текстах Юрка Іздрика

й на загибель <...>, і ти був таким удячним за цей безмірно щедрий дар, за тихе с'яйво благості, що з тої вдячності прокинувся в сльозах (ось так матеріалізується волога блаженства!) і кинувся складати одну за одною пристрасні та щирі молитви <...>» [Іздрик 2009:83–84] (схема 2.4.2; схема 2.4.3).

Локусно «Рай» репрезентовано двома векторами, що відображають вихідну бінарну опозицію верху та низу: Земний Рай і Небесний Рай.

Характерно, що верхня точка опозиції — це семантичний багаточлен небесної споруди, який актуалізується синонімами «Місце у Всесвіті» (роздуми письменників «розсувають» земне царство раю до вселенських, космічних масштабів); «Земля обітована»; «істинне пристанище»

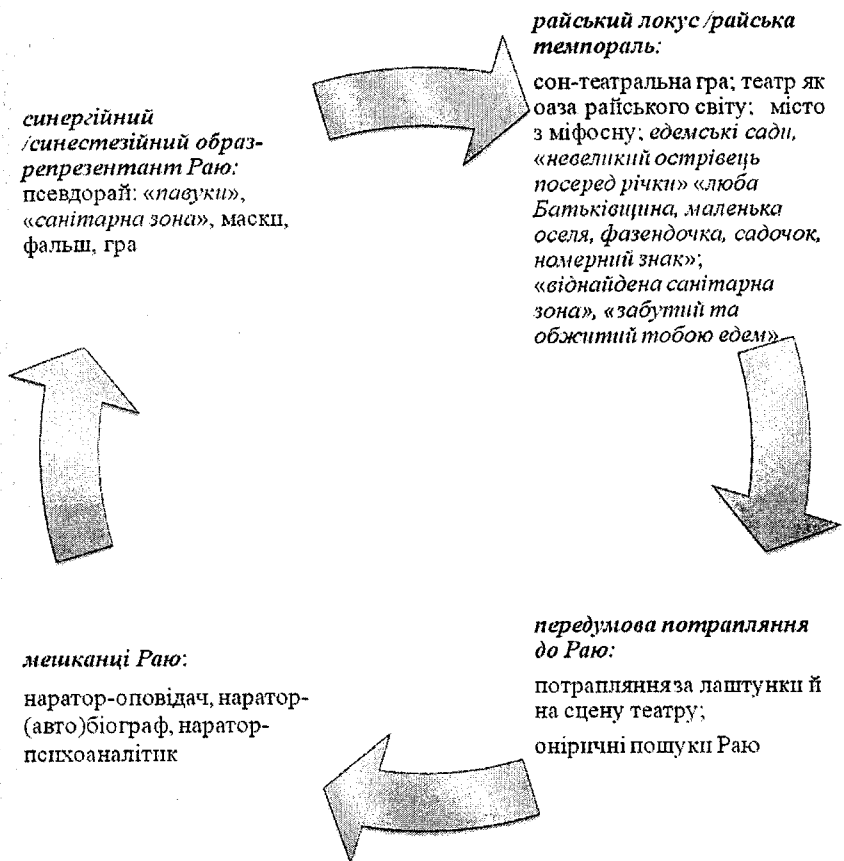


Схема 2.4.3. Текстовий алгоритм макросценарію віднайденого/втраченого Раю у творах Іздрика

тощо. Фрейм «Локус», експлікований, з одного боку, «Небесним Раєм», має ще один вертикальний вектор — майбутнє (одним із варіантів моделювання такого райського майбуття є радянсько-соціалістичний сценарій побудови нового та світлого майбутнього); ідеалізований часопростір абсолютного щастя (як у «Месопотамії» *Сергія Жадана*: «Я б міг <...> ловити свій шанс, випробовувати долю, не затримуватись ніде надовго, рухатись далі, до того благословенного місця, де сонце над моєю головою не буде ніколи заходити, де дощі оминатимуть моє житло, де земля для мене буде м'якою, а хліб солодким. Звісно, що міг би, думав Маріо. Але як бути з тим, від чого доведеться в такому разі відмовитись? <...> Що важливіше, думав Маріо, усе віднайти чи все

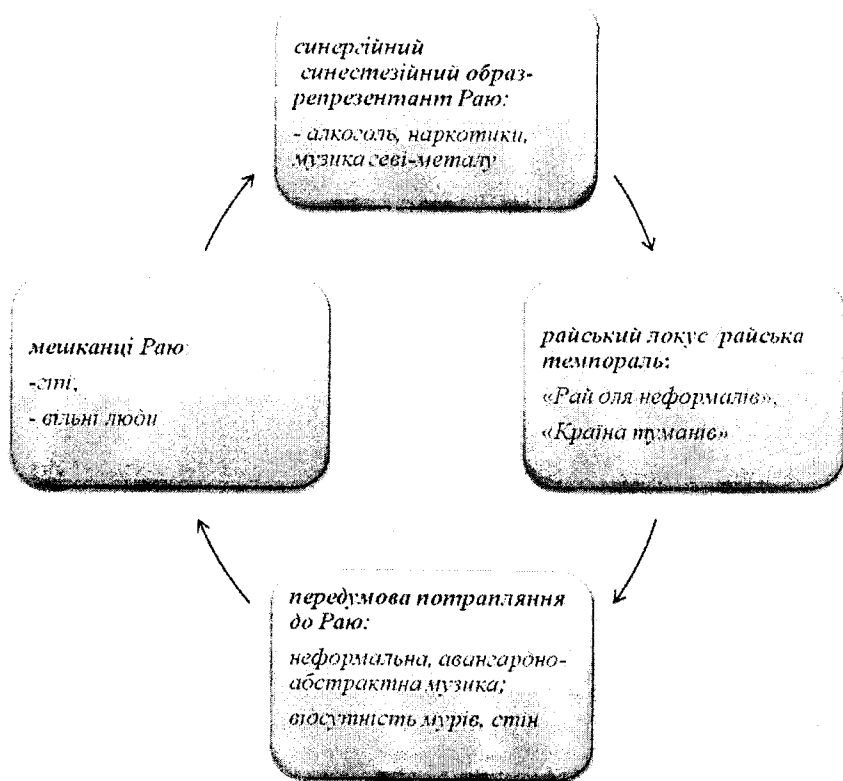


Схема 2.4.4. Мегаміфосценарій віднайденого/втраченого Раю у творах Сергія Жадана

залишити? Добре, що завжди є вибір, думав він, добре, що все залежить від нас» [Жадан 2014:167] (схема 2.4.4).

Світ безжурного райського топосу у творах **Марії Матіос** відтворює золотий вік, означуючись «вселенською тишею», мова якої — це звуки природи («Білі овечки пасуться у трав'яному ліжникові та дзвінками подзвонюють, ніби дають знак із самого раю. // Срібні від сонця яструби висять над головою. // Легкий вітер голівки трав колише. // Вселенська тиша стоїть над горами-долами. // І хочеться або вмерти, або співати» [Матіос 2011a:37–38]) і звуки дрімби, схожої на жінку: «Хтозна... може, у дрімбі жінки і справді пізнавали себе: до часу байдужих і лінивих, аж поки не візьмеш їх у руки, а вже як візьмеш — то почуєш такі соковиті переливи і тонкі зойки, що зайдеться тобі серце і плачем, і співом одночасно, і не зрозумієш, де ніч, а де сонце, бо лише жіноче тіло так розкішно

здригається від ласки, як тіло дрімби від пальців. <...> Сільські молодичі <...> мають забавку, яка нагадує їм самих себе» [Матіос 2011a:38], Так, «Рай» віднаходиться в мікрокосмі людини за допомогою музики: грі на дрімбі. Музика (як і голос Івана [Матіос 2011a:56]) зцілює, відганяє хворобу: «<...> коли Іванова дрімба здобувалася на голос, Дарусю ніколи не боліла голова. Вона тоді <...> слухала просту жалісливу мелодію <...> — і залізні обручі спадали на неї, як листя з дерева, і робилося їй якось легко-легко — аж не хотілося зранку розплющувати очей, а отак би лежати — на постелі чи на осонні — і радіти, що біль зникнув, мов і не було його ніколи». Семантичним дублікатом музики-креатора є голос, мовлення: голос (на відміну від німоти) творить Дарусю: «Якщо не буде його <татого — Ю. В.> голосу — не стане і її. Без голосу нащо їй жити?» [Матіос 2011a:28, див. також: 30–31, 39] Музика дрімби, підсилена звуко-зоровими картинками («білі овечки пасуться у трав'яному ліжникові та дзвінками подзвонюють» [Матіос 2011a:37]) ніби переносить у райський світ, стаючи «знаком із самого раю» [Матіос 2011a:37]. Народження голосу — внутрішнє (у горлі) і вживлене у світ живої, одухотвореної природи («в кронах, у траві» [Матіос 2011a:29] (порівняймо також образ дітей-квітів, що виконують функції душетворення [Матіос 2011a:4–5]). Повернення мови (голосу) німої відбувалося, коли Даруся «провідувала тата» (на цвинтарі) й була поряд із Іваном, що свідчить про нутрянну природу голосу/мови/музики, пов'язану з почуттями любові, кохання, тепла по відношенню до близьких людей: «Боже-Боже, вона німувала чверть століття, аж поки не вчула в собі зародки живої, забутої мови коло тата, на цвинтарі <...> але тепер, під Івановими руками, вона таки заговорила. Грубим, нелюдським голосом, схожим на рев пораненого звіра чи зусилля одночасно німого, глухого і невидючого, але заговорила словами, давно запереченими її язиком і горлом словами. Це була якась дика гортанна безвихідь і надія водночас, подяка і прохання, прокльон і сміх <...>» [Матіос 2011a:68] Амбівалентність буття, співіснування життя і смерті — в мелодії «гора-маре» — у «непередаваній суміші її суті»: «це все одно, що нагла зупинка серця, стрибок потойбіч цього світу чи як примусове намацування наосліп дороги до раю і добровільний вихід із пекла водночас» [Матіос 2011a:87]. «Велична музика надглибокого душевного потрясіння» уподібнюється «очищувальній воді морозного потоку» [Матіос 2011a:87], «рідній крові людини» [Матіос 2011a:88]. Мелодія «гора-маре» є трансцендентним знаком, що відкриває вихід «за лінію наперед визначеної тобі долі» [Матіос 2011a:88], передвісником-попередженням, «завчасним подзвоном», «навіть попереднім, і децю несправедливим

ви́роком трі́потли́вому з ра́дості лю́дському се́рцю» [Матіос 2011a:88], знаком та уособленням долі й смерті (невипадково у тексті з'являється суб'єкт зіставлення: «немов немину́че зане́сена со́кира і́сторії над кож-ною чо́ловічою голо́вою» [Матіос 2011a:89]), центром мі́кросвіту, синонімом се́рця («Ті ритми протиску́ються пора́ми під са́му шкі́ру на-ві́ть у товстошкі́рого, за́ходять, як за́шпори, як ска́лки, да́леко під се́рце, а мо́же, скри́пка й за́ганяє та́ки в са́ме се́рце — і ти вже ні́коли до́бро-ві́льно не по́збуде́шся то́нкого, ма́йже нечу́тного сто́гону мелоді́ї, не ви-тисне́ш його́ із се́бе, як се́рце фуру́нкула, не ви́блуне́ш і не ви́трави́ши — хі́ба що в́мре́ш — і ли́ш тоді́ скине́шся ча́рів ці́єї музи́ки, як ча́рів живо́го воро́жбит́а» [Матіос 2011a:89]). «Видобування музи́ки із се́бе» [Матіос 2008:46] у пові́сті «Ма́ма Ма́рі́ца — дру́жина Христо́фора Ко́лумба» стає семанти́чним дублі́катом творе́ння Ра́ю: «музи́ка ша́ліючо́ї скри́пки, в яко́ї одна за одною́ рву́ться стру́ни» [Матіос 2008:46], пере́биваю́чись «неса́мови́тим гу́ркотом рі́чкового ка́міння», «коли́ше <...> до́дому», в «да́вно не ба́чену її ба́тьківщи́ну» [Матіос 2008:47].

При́кметно, що ре́ально-топо́німі́чний Ра́й бере́га Че́ремоша в́пі́знається вну́трі́шнім зо́ром, підси́леним у́явою, у сві́тлі бли́знюко-вих мі́фі́в: два се́ла, уго́рське й польське («го́рби-бли́зню́ки» [Матіос 2011a:102]), з одна́ковою назво́ю — Че́ремо́шне, — з'є́днані рі́чкою Че́ремош, упо́ді́бню́ються дзе́рка́льному ви́добра́женню: «Спо́конві́ків мешка́нці оби́двох Че́ремо́шних гово́рили ма́йже одна́ковою ма́те-ринсь́кою мо́вою, і одна́ково скла́дали ру́ки до одна́кового “отче́нашу”, в оди́н і то́й же де́нь свя́ткува́ли Рі́здво і Вели́кде́нь, і наві́ть одя́г у них бу́в схо́жий, і кля́тви, і по́дяки, ли́ш ві́та́лися лю́ди по два бо́ки рі́ки тро́хи іна́кше, ото́ ма́йже і вс́я рі́зни́ця» [Матіос 2011a:101]. Бере́ги Че́ремоша ски́дали́ся в у́яві Миха́йла і Ма́тронки (ба́тьків Да́русі) на рі́здвя́ний ра́й: «Та́м бу́ло та́к га́рно — що а́ж стра́шно, як, мо́же, бу-ва́є нева́гомий ду́ші ли́ше пе́ред ра́йсь́кою бра́мою». Зо́рові, ко́лорати́вні карти́ни («бі́лі — не́наче вовня́ні — сні́ги ле́жали від ве́рхів до ни́зу не-по́руши́ним са́ваном, про́шиті хі́ба що ли́ш чо́рними пі́ками сме́рекових і бу́кових лі́сів <...>. І ці́, мініа́турні зда́лека, розки́дані між срі́бними, бли́скучи́ми сні́гами те́мні ця́тки ха́т сві́тили́ся те́пер весе́лими ве́р-те́пни́ми зві́здами <...>» [Матіос 2011a:107]) доповню́ються ню́хови́ми (над «ви́рвани́ми ла́тками те́плих осе́ль» ви́вся «паху́чий ди́м» [Матіос 2011a:107]), доти́ковими («<...> не хо́ті́лося на сві́ті ні́чого, окрі́м по-лохли́вого, як пта́шка, Ма́трончи́ного се́рця в Миха́йло́вій жме́ні, її тве́рдо́ї, ма́йже ді́вчо́ї ци́цьки <...>» [Матіос 2011a:108]), слухови́ми («<...> за́труби́ла на ті́м бо́ці чо́лові́ча ко́ляда оле́ня́чим ро́гом, а з цьо́го бо́ку ко́ляда жі́но́ча спо́лоха́лася скри́пкою, і на́раз до́вколи́шні го́ри

потрясло єдиним з двох боків «Гой, дай Боже!»» [Матіос 2011a:108]) маркерами раю. Міфологема Віднайденого Раю моделюється в тексті роману «Солодка Даруся» у зімкнених комплементарних парадигмах давньоукраїнського й християнського міфів. Москалиця (з однойменної повісті) описує дівчинці Іванці небесний, потойбічний, після-смерті-світ-рай, куди веде «мертву душку» (що покинула тіло), до «воротаря раю. А воротарем раю є святий Понеділок. <...> Може, він називається Петром, а може, просто брамником, а може, Понеділком. Хто його знає? Ніхто там не був, то й правди про його ім'я не знає» [Матіос 2008:35; див. також: «<...> може, ти, Брамнику, <...> мій небачений і незнаний тато <...>, правдивий Тато» [Матіос 2008:63]]. «Райський Брамник, Воротар Раю» [Матіос 2008:62] пропускає в «білий безмір неторканого снігу» [Матіос 2008:62]. Небесний райський часопростір марковано білим колоративом — етносимволом чистоти, світла, радості: «густий лапатий сніг» уподібнюється «м'якому укривалу для переходу», «вибіленим полотнам», «непорочному укривалу» «мудрої Панни-Жінки», «Білої Панни», «Жінки в Білому», котра вийшла «ніби щойно з-під вінчальної корони» [Матіос 2008:62–63]. Віднайдений (після смерті) Рай нівелює опозицію «свої — чужі»: «<...> я вже не розірвуся між ними, як розривалася весь вік. // Звільни, Брамнику... від чужих і своїх. І дай мені на решті дихнути без жодної думки. // Щоб стало порожньо-порожньо. // <...> Без нікого» [Матіос 2008:63]. У повісті «Черевички Божої Матері» за допомогою міфологем-медіаторів між світом земним і небесним моделюється міфосценарій віднаходження Раю. «Довга-предовга драбина» як матеріалізована вертикаль накладає в дитячій уяві світи один на один: Іванка хотіла «по хмарах, як по свіжоскошеній траві, походити» [Матіос 2013:13; див. також: 17, 118], «подивитися, що на небі робиться, а тоді з неба подивитися на наше село і гори» [Матіос 2013:15], розгадати найбільші таємниці світів: роздивитися місяць зблизька, щоб помирити Каїна з Авелем; роздивитися зверху, де на землі цвіте папороть і черевички Божої Матері, що дають «чудодійну силу лише тому, хто застане їх цвітіння. <...> Супроти зла силу мають, і супроти хвороби» [Матіос 2013:23, див. також: 13–16]. Дитяча уява знаходить пояснення святій назві рожевої квітки: «<...> Божа Матір <...> залишила свої черевички у лісі, для людей залишила, перетворила їх у чудодійні квіти, щоб хтось знайшов їх — і дістав небачену силу?! <...> аби лиш добре людям робити. // Бабця колись казала, що все між людьми минає — лишається тільки добро і зло» [Матіос 2013:25–26]. Топонімічно рай для Іванки знаходиться вгорі: «Рай у небі — казала бабця, а пекло — на землі» [Матіос 2013:101, див. ширше:101–102]. Однак відчуттєві

означники раю ототожнюють опозитивні точки вертикалі: небесний рай уявляється й синергійно уподібнюється земному: «<...> Іванка <...> вірила, що так гарно і лячно, як цієї ночі, справді є тільки в раю. Що там так само гостро пахне матіолою і липовим цвітом, сюрчать цвіркуни і пугають сови, і що небо там місячне, чисте і зоряне, бо ось воно, небо, над самісінькою її головою» [Матіос 2013:101]. Входом до небесного Раю є «небесні ворота», через які можна пройти, уявляє Іванка, і на місяць, щоб помирити «розсварених братів» [Матіос 2013:18]. Біля воріт «душку» померлої людини зустрічає воротар раю — святий Понеділок — і пропускає до небесного раю лише безгрішних [Матіос 2013:78, 47], а потім ця «душка» світиться людям на землі зіркою [Матіос 2013:45] (таке переселення душі на небо підтверджує давньоукраїнське вірування про зірки як небесні «віконечка», з яких визиравать людські душі [див про це зокрема: Афанасьєв 1995]).

Образ «Раю» моделюється Марією Матіос у світі абсолютного щастя-мрії (ретроспективно підсилюючись міфологізованим минулим*): так, «Апокаліпсис» реконструюється україноцентричним Раєм-спогадом і Раєм-мрією: «Боже, як вона хотіла, щоб усе було по-іншому! Вона би хотіла жити в своїх горах вільно, не криючись, — так, як було раніше. <...> От, якби можна жити на світі так, як хочеш, не ненавидячи — а люблячи... Вона би збудувала собі хату під самими хмарами, у видолинку між найвищими кичерами, як між двома цицьками. Сама би вибирала на хату найздоровіше дерево. Два літа сушила б його, кожну підвалину святтила, цукру й свяченого преображенського маку закопала б в кожному куті і любила би свою хату, як живу людину. У літі би мольфарила від тучі, в зимі — говорила з вітрами, та й так котила би дні до старості. <...> А що вже надивилася би на свої гори вдень, при сонці!» [Матіос 2007:137–138]. Антропоцентричним уособленням Вітчизни-Раю у віршах Марії Матіос є «Я», де відбувається згортання, концентрація часопростору «рідного краю» в мікрокосмі. У збірці поезій «Із днів материнства. Назарієві Губчуку» метонімічно-синекдохічний образ «Я-Вітчизни» («Я — теж Вітчизна, / Терен твій / І край») реалізується метафорою «я — долонька рідної ріллі, / Яку не віддають і перед смертю» [Матіос].

* Порівняйте: «Для героїв роману “Нація” існує чітка опозиція між минулим (щастям) та сучасним (апокаліпсисом). Перше пов’язане зі свободою, друге — з буттям, де “... карають просто за те, що ти є на цьому світі, за те, що не злидень — що маєш ґрунт, господарство, фамілію, що не цураєшся й не віднікуєшся від свого”. М. Матіос через думки героїв, їх спогади міфологізує минуле» [Юрчук].

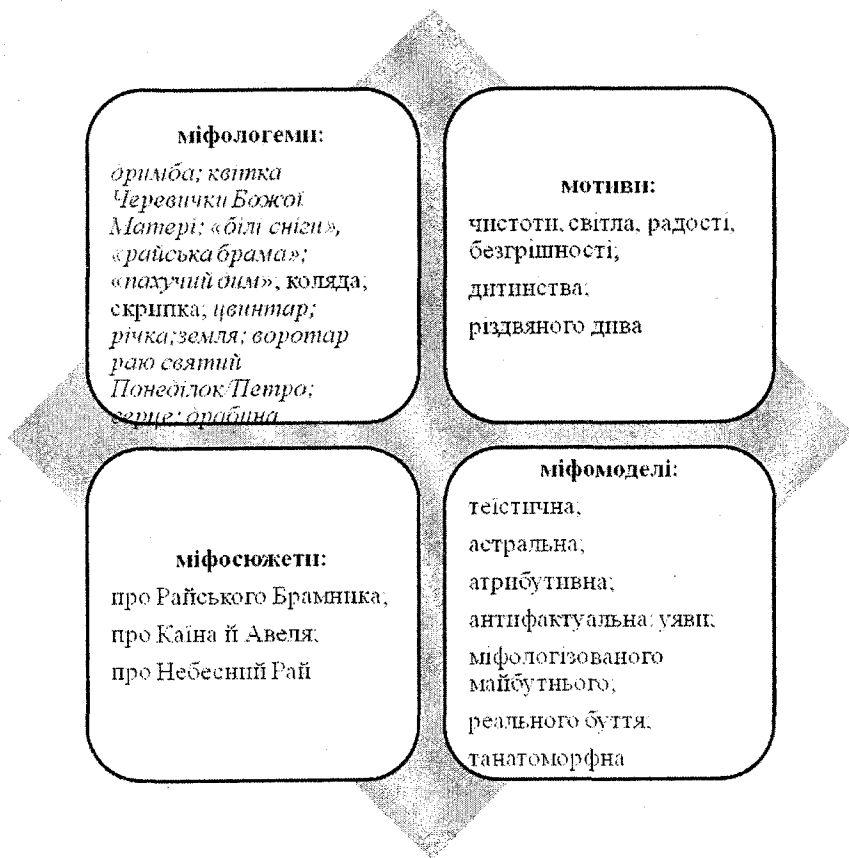


Схема 2.4.5. Семіотична модель макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю у творах Марії Матіос

Мегаміфосценарій кінця Марії Матіос реалізується через міфологему Віднайденого Раю, яким стає для москалиці (з однойменної повісті) Северини світ після смерті (приходить в образі Білої Пані, котра «бавиться з нею <Севериною — Ю. В.> великими, як гадючі яйця, сніжинками» [Матіос 2008:60, див. ширше: 60–61]. «Гадюка» з хтонічного світу «переповзає» у техногенний світ: «світлові лукавці <...> повилазили з усіх щілин, як ота повзуча нехар» [Матіос 2008:60]. «Двонога нехар із телевізора і «брехунця» [Матіос 2008:60] є метафорою «чорної гадюки», «змерзлої до життя» [Матіос 2008:59, див. також: 34, 35, 41–42, 53–54]. Покликання гадюки — «позбавити життя іншого» [Матіос 2008:33]. За давніми повір'ями (переповідала Іванці Северина), «гадину,

*синергійний
/синестезійний образ-
репрезентант Раю:*

музика; дримба; голос;
мелодія «гора-маре»; квітка
Черевички Божої Матері;
«білі сніги»; «мініатюрні
цятки хат»; «райська
брама»; «пахучий дим»;
коляда; скрипка; пахне
матіолою і липовим цвітом,
сюрчать цвіркуні і
пугають сови, небо там
місячне, чисте і зоряне»

*райський локус /райська
темпораль:*

«вселенська тиша»;
мікрокосм людини;
цвинтар; річка; земля;
серце людини, берег
Черемоша, різдвяний
рай; небесний рай,
потоїбичний рай, після-
смерті-світ-рай;
«Гадючий вирій»

мешканці Раю:

ті, що чують музику й
тишу;
ті, що живуть у гармонії з
природою;
ті, у кому озивається
(«дрижить»)
пам'ять/мпнуле;
лише безгрішні

передумова потрапляння до Раю:

чути звуки природи; гра на дриббі,
чути мелодію «гора-маре»;
закопування в землю; занурювання у
воду; ритуали заклинання граду,
«привертання» дощу, «відурення» в
щезника квітки; купання в «живильній
воді»; обтирання «жорстким
конопляним рушніком»; перезання
«гарячими кропив'яними батогами»;
«примадонна Печаль»; піднятися по
«довгій-предовсій драбині»

Схема 2.4.6. Текстовий алгоритм макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю у творах Марії Матіос

яка не вкусила ні людину, ні тварину, допускають у гадючий вирій — це найвище царство повзучої живності, це трон усесильності й невразливості» [Матіос 2008:34]. «Гадючий вирій» синонімічний Небесному Раю для безгрішних людей (схема 2.4.5; схема 2.4.6).

Віднайдений Рай у «Голосах» **Тані Малярчук** маркує «справжнє» в бінарній опозиції «справжнє — несправжнє», символізуючи центр макро- та мікрокосму, затишок, прихисток тощо. Весь символічний спектр міфологеми «Дім» вказує на ізоморфізм цих смислових домінант

шляху: «І вона усміхалася. Бо вона була щаслива завжди. Вона мала своє подвір'я, і свої ясені навколо подвір'я, і свій город, за яким треба доглядати, як за дитиною. Вона мала своє повітря, яким дихала, і своє небо, на яке дивилася кожного ранку і кожного вечора, коли йшла з літньої кухні до хати лягати спати. Вона все це мала. <...> А я ні. Я нічого не мала і не маю. Мене запитали: чого ти хочеш, справжнього чи не справжнього? І я вибрала несправжнє» [Маярчук 2007:56–57]. Отже, пошук Раю виявляється не пошуком, а початком шляху, що локусно концентрується в одній точці: своєму подвір'ї й обертається навколо свого, не чужого, простору.

Тетяна Кохановська та Михайло Назаренко у розвідці «*Василь Шкляр* — через жанр до міфу» доводять першість міфопоетичної складової в історичному романі письменника «Залишенець», «глибинний сюжет» якого — «безсмертя героя, осмислене як безсмертя нації» [Кохановська 2012:228]. Дослідники зазначають, що автор «Чорного Ворона» через архаїку «вийшов на універсальний засіб катарсичного розв'язання історичної трагедії» [Кохановська 2012:229].

В історичному романі Василя Шкляра «Маруся» міфосценарій початку реалізується через відтворений давньозаповітний сюжет про Едем, у якому замість яблука — пташка-серце, а Райський сад приймає обриси українського краєвиду на березі річки Плиски. Біблійний міфосюжет вводиться в текст міфонімом Єва й знаками безгрішного раю: «<...> Маруся не бачила ні своєї, ні його наготи, це була Єва, яка ще не вкусила забороненого плоду, вона була зосереджена тільки на тому, що тримала в руці. <...> Мирон обережно перебрав із її руки в свою пригорщу те малесеньке диво й побачив, що це невеличка пташка <плиска — Ю. В.> <...> Дві крапельки оченят були зовсім спокійні, а в гарячому тільці чулися такі пружні поштовхи, наче Мирон тримав у руках не пташку, а серце». Слід цього міфосюжету з'являється в іншому, однак такому ж «інтимно-цнотливому» контексті: «Ніч посвітлішала. Над ними тремтіли великі, як яблука, зорі». Яблуко як знак райського золотого віку «вигулькує» в тексті в символічному ключі: плід згоди стає одночасно ізоморфом космосу — «велике туге яблуко <...> аж світилося наливою стиглістю. Він <Мирон — Ю. В.> подивився крізь нього на світло. Здавалося, зсередини повинні прозирати зернята». Яблуко, пташка плиска, камінь «соколине око» семантично нанизуються на міфологічний рівень образів-оберегів, «зв'язківців» між закоханими. «Соколине око» — «невеличкий камінчик, завбільшки з горобине яйце, брунатного кольору із золотими смужками. У ньому, окрім коричневого й золотого, спалахували сині, червоні, зелені іскорки» — було оберегом,

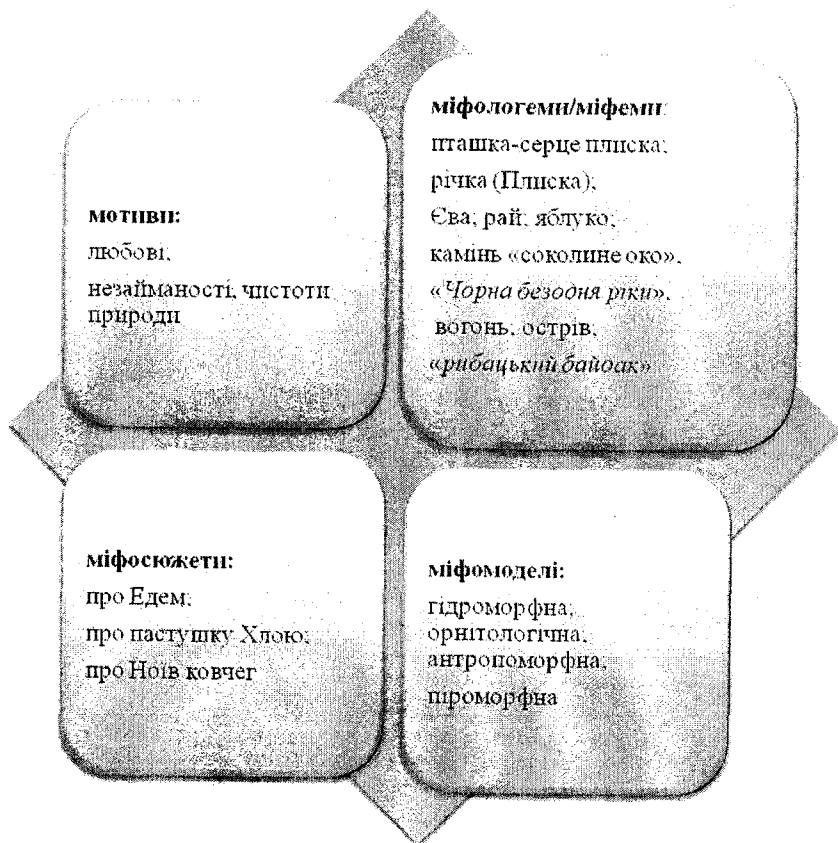


Схема 2.4.7. Семіотична модель макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю у творах Василя Шкляра

що «зменшує ризик. Коли почуєш, що він холодний і важчий, тоді стережися» [Шкляр 2014:93, 97, 74, 99–100].

Матеріалізованим урбаністичним раєм у романі є Бессарабський ринок. Біблійні міфоніми й українські етноніми («Бессарабка пахла яблуками, грушами, динями, медом, її рундуки вгиналися від сала, м'яса, ковбас, тут було повно риби, масла, яєць <...>») переплетені з фольклорними маркерами Едему: «молочні ріки текли поміж киселевими берегами». Казковий контекст підсилено образом юної дівчини із золотою косою на білому коні [Шкляр 2014:134–135]. Природний же едемський простір — безлюдний острів («купи хащових зарослів», «батогви дикого хмелю», кущі глоду, шипшини, «нетрі», «дніпровські джунгли»,

«глушина», «плетиво гілля і хмелю» — все свідчить про незайманість, неокультуреність острова, на якому знаходять тимчасовий прихисток Мирон і Маруся). «Чорна безодня ріки» й вогонь (багаття) отожнюються своїми лікувальними властивостями. Так, обидва першоеlementи буття виконують життєдайні, цілющі функції: «вода забрала не лише втому, а й біль у ногах, йому здавалося, що він тепер краще бачить, ніби над ним посвітлішало захмарене небо» [Шкляр 2014:207–208]. Міфологема острова ретранслює літературний і фоновно-культурологічний інтертекстуальні нашарування: через образи персонажів пригодницького роману Даниеля Дефо «Робінзон Крузо» й міфонім давньогрецької пастушки Хлої: «Він дивився на її чисте обличчя, з якого Дніпро зливав сажу, і думав, що це вже не циганчук і не П'ятниця, це найкраща у світі пастушка Хлоя, яка також жила на острові й була там найвродливішою дівчиною» [Шкляр 2014:209]. Реалізується також біблійна старозаповітна міфологема «Ноїв ковчег», з яким у тексті порівнюється «рибацький байдак», котрим переправили на безлюдний острів закоханих: «<...> човен <...> швидше скидався на баркас, якщо не на Ноїв ковчег<...>» [Шкляр 2014:205]. (схема 2.4.7; схема 2.4.8)

Міфосценарій віднайденого Раю реалізується *Галиною Пагутяк* у «Записках Білого Пташка» топосом Чарівної країни, яка «вміщується і в горішку, і в маковому зернятку» і є відкритою для «маленьких дитячих серденьок». Шлях до неї — з «підземелля» «горбком, долинкою, стежечкою»: «Усе притрушене торішнім листям. Котрась із стежечок веде до чарівної країни. Треба спочатку тричі пройти між двома зрослими корінням деревами. Не озиратись. Ось круглий камінець. Це — знак. Будемо шукати ще знаків, які вказують до Чарівної країни» [Пагутяк 2013:74]. Сценарій віднайдення «Чарівної країни» — казково-фольклорний, про що свідчать структурно-семантичні елементи: умова, заборона, знаки, стежка як об'єктиватор міфологеми шляху, символічне число три тощо. Шлях до цієї «Казкової країни» відкривається не лише дітям, а й дорослим, обраним, що відмовляються будувати Вежу. Вихід до «ефемерного раю з єдинокорами, які, за переказами, здатні перестрибнути найширше провалля», вивільняється в одній із часових координат Вежі — «Точці В»: «Ступила крок убік, не для того, щоб втекти, а щоб відзначити свободу, і тут перед очима виникло чудо: куточок райського саду, де на галявині, оточеній кущами з великими білими квітами, паслися єдинокори» [Пагутяк 2013:98, 96]. Земним варіантом небесного саду-раю є сади реального буття, які «здичавіли без Твоєї <Божої — Ю. В.> опіки, бо то тяжка праця — доглядати

**синергійний
/синестезійний образ-
репрезентант Раю:**

зорі-яблука; «молочні
ріки», «киселеві
береги»; хаші, кущі
глоду, шипшини,
«нетрі», «дніпровські
джунглі», «глушина»,
«плетиво гілля і хмелю»

**райський локус
/райська темпораль:**
берег річки Плиски;
матеріалізований
урбаністичний рай -
Бессарабський ринок;
безлюдний острів



мешканці Раю:

закохані; дівчина із
золотою косою на
білому коні



**передумова
потрапляння до Раю:**

любов, кохання,
незайманість острова



Схема 2.4.8. Текстовий алгоритм макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю у творах Василя Шкляра

стільки садів. Треба зрізати всохле гілля, мертві дерева, щеплювати яблуні, обкопувати їх, збирати плоди, білити рано навесні стовбури, щоб не лазилася гусінь. А скільки мороки з бур'яном, який заглушує молоді саджанці. Треба корчувати дикі пагони бузини й ожини, нищити кропиву довкола кущів смородини і малини...» [Пагутяк 2013:99].

Ще одним варіантом міфосценарію віднайденого раю в «Записках Білого Пташка» є «особливий ліс*», що «постав з кількох насінин, які

* порівняймо з «Петриківським лісом» Петра Сороки, розвідку про «шостий вимір» якого робить Сергій Ткаченко: «Петриківський ліс виступає у нього як квінтесенція

приніс Великий Білий Птах»: там «повно весняних квітів, здебільшого білих і жовтих, як у предковичні часи, коли всі квіти були або жовті, або білі, <...> птахи і звірі <мають — Ю. В.> чисті, довірливі очі.<...> Сюди не приходять люди і ніколи не прийдуть» [Пагутяк 2013:78–79]. Хронотопом зіцлення, що дає Білому Птаху «сили крил і чистоти пір'я», є також «Острів»: «Острів — це щастя, спокій, рівновага. <...> тут усе світло. Світло блакитне, рожеве, золотисте, бузкове. <...> Таке відчуття, що в тебе виростає тисяча крил, але ти не літаєш, бо весь час перебуваєш у польоті: крила твої розгорнуті, й у будь-яку мить найхимерніша візія постає перед твоїми очима. Острів — це точка, у якій сходиться все те, що є найкраще у світах». Острів протиставляється землі як «безмежність» / «клітка» [Пагутяк 2013:91]. Острів усвідомлюється Білим Пташком як уособлення «справжності, <...> де немає жодної тіні». У тексті образ експліковано суб'єктом зіставлення, що дешифрується орнітологічно-космогонічним кодом: «Острів досконалий, як яйце, гладенький і блискучий» [Пагутяк 2013:92]. Острів — символ радості, щастя, ідилії, достатку — стає водночас медіатором між гносеологічними світами: «Я <Білий Пташок — Ю. В.> зовсім не почуваю себе вічним і древнім, тим, хто вже все пізнав. Чи не для того ми опиняємось на Острові, щоб піднятися на сходинку вище? <...> Імена наші: Радість, Спокій, Полегшення... Так нас називають люди, не знаючи, як ми виглядаємо...» [Пагутяк 2013:78–97]. У «Книзі снів і пробуджень» острів виступає на символічному зрізі: як уособлення самотності: «Я — ніби острів, який омивають хвилі. Він не може пливати, бо непорушний. Я не певна, чи то достатньо тверда основа, чи просто пута на ногах. <...> Зрешистю, всі ми острови в океані, аж доки нас не зруйнують хвилі і час. Острови з мокрими від сліз рукавами» [Пагутяк 2013:149–150].

Міфосценарій віднайденого Раю у творах Галини Пагутяк пов'язується з ідеєю знищення велетенської Вежі, яка зводиться здебільшого у свідомості до пошуку виходу з геометричної форми Всесвіту. Міфосценарій моделюється в цьому контексті фрагментарно: лише локусно — через образ-хронотоп «того щедрого місця, яке у всіх живих істот зветься раєм» [Пагутяк 2013:85].

Подібним у «повісті-катастрофі» (жанрове визначення Роксани Харчук : [див.: Харчук 2008:221]) «Кіт з потонулого будинку» є уявний

світобудови, як прообраз Божого Храму, що знаходиться в самісінькому центрі його світу». Так, п'ятим виміром матеріального світу є його духовна іпостась, через яку «можна узріти відблиски дотичного до нього шостого виміру — позатрансцендентної Божественної Суті» [Ткаченко 2012:215–217].

світ порятунку* після всесвітнього потопу: «Все буде добре. Ми припливемо <на Кораблі — Ю. В.> до гарного берега з жовтим пісочком. Там будуть дерева, зелена трава. Усюди співатимуть пташки і світитиме сонечко. Ми підемо стежкою <...>. І незабаром побачимо маленький білий будиночок з червоним дахом. Наш будиночок». Однак після катастрофи Кота, що «разом з водою полетів кудись униз, переставши відчувати жах, біль, холод...», винесло на берег, де трава «пахла сонцем. Усе <...> було навдивовижу і вперше: літаючі квіти, комахи, що повзали по стеблах, різкі запахи землі й мишей...». Есхатологічний сценарій обертається для Кота віднаходженням Раю — помешкання Бога, котрий втратив «дітей», створених «для любові, для заповнення порожнечі, для втіхи у власній самотині» [Пагутяк 2013:120, 125, 130].

Героїня «Книги снів і пробуджень» (а саме цю книгу Роксана Харчук і називає «Одкровенням Галини Пагутяк» [Харчук 2008:222]) з «довколишнього світу — уламків» створює в уяві «досить привабливі світи» абсолютного щастя, у яких є дім, що «може не мати даху, але завжди надійно захищений. Він захищає мене, то навіть мені звикати до реального світу з його ворожими стосунками». Подібним домом-прихистком стає у світі реального буття уявна «мушля», в яку «намагаєшся сховати голе беззахисне тіло». Вихід із «дому» відтворює космогонічну світобудову: щоденна «робота» уявляється «атлантами», що тримають на собі небо: «робота, що, хоч і безглузда, але підтримує небо над головою своїми твердими від натуги руками» [Пагутяк 2013:150]. «Книга снів і пробуджень», на думку Роксани Харчук, є «описом подорожі, кінцевим пунктом якої є Рай. Якщо вірити Г. Пагутяк, — зазначає дослідниця, — Рай теж є сном: діти, каліки, знищені баби й діди засинають тут із почуттям виконаного обов'язку» [Харчук 2008:222].

Твори Галини Пагутяк моделюють сценарій віднаходження Раю за допомогою гідроморфної та піроморфної моделей як основних. У повісті «Небесна кравчиня» занедбаний інтернат стає прихистком для знедолених, однак часопростори абсолютного щастя ті відходять поза ним: «Старший» занурюється в уявний світ «золотої порожнечі», де «плавав стільки, скільки було йому потрібно. Хтось в небесах синіх і золотих зупинив кришталевий годинник. Потім на дерево сіла

* а «рятуються, — зазначає в «Одкровенні Галини Пагутяк» Роксана Харчук, — завжди не кращі, рятуються сильніші, кращих завжди приносять у жертву» [Харчук 2008:221].

згряя голубів, і листя почало падати від помахів їхніх крил. Старший розплющив очі й дивився, як листя літає довкола голубів. Годинник знову пішов» [Пагутяк 2013:267]. Характерною ознакою хронотопу абсолютного щастя стає позачасовість, ахронометрія та ізоморфність першохаосу. Мотив блиску (через експлікати «золото» та «скло») реалізується й у міфологемі Раю зі світу дитинства: «відсвіт дитячого раю» падає від коробки з новорічними ялинковими прикрасами, що нагадують Сіренькому «небо влітку», тобто асоціюються зі свободою й чистотою [Пагутяк 2013:262–263]. Уявний світ відносив Сіренького до «його справжнього світу»: на «прохолодний пісок і пагорб, з якого видно захід сонця», — до «сірого з білим моря — іншого Сіренський не знав. Телевізор у них в інтернаті був чорно-білий <...>. Він знав, що море синє, але його, Сіренького, море було сіре, з білими баранчиками хвиль. Так він міг нарешті бути сам, без нікого» [Пагутяк 2013:275]. Море стає символом душевної відроди і тимчасового зцілення «зболілого тіла».

Вибудовує у власній свідомості райські світи й письменниця Анна — героїня повісті «Спалене листя». Її художня реальність стає багатовимірним часопростором, «де, певно, одній їй було затишно». Одним із таких «власних світів» є «сад з важким листям, у який мріяла потрапити Анна і, певно, зуміла це зробити, бо все їй тут належало. Але справжній лише той сад, про який можна тільки мріяти» [Пагутяк 2013:226]. Міфологема Дому є домінантною в цьому світі абсолютного щастя: «невеликий дерев'яний будиночок, оточений низеньким парканом» — «будиночок з єдинорогом» — являє собою психологічний асоціатив лабіринта. Мотив блукань, пошуку дороги додому маркують казковий хронотоп [Пагутяк 2013:226, 203]. Обов'язковим атрибутом моделювання лабіринту в таких хронотопах виступає «стежка», а точніше — «стежки й стежечки <які — Ю. В.> бігли, залишаючи на твердій, без жодних ознак траві послання людям і звірям. <...> Стежок було ще більше, якщо пригадати мурах, зелених жуків, волохату гусінь. Стежки в повітрі, на землі й під землею. Мертве не прокладає стежок, бо мертве нічого не створює, не шукає, не переслідує»: і в «Спаленому листі», і в «Небесній кравчині» стежка, що «то з'являлась, то зникала», приводила до казкового локусу: «невеликого дерев'яного будиночка, оточеного низеньким парканом», «старого дерев'яного дому з кількома цегляними прибудовами» [Пагутяк 2013:201–202, 236, 238]. Сам топос лісу виступає лабіринтом, у якому час і простір існують зовсім в інших вимірах — у міфоснах: «Я добряче обдерся, перш ніж відвоював собі трохи простору <...>. І не побачив жодної стежки. Тоді у відчай запитав себе: невже це я, невже це моє тіло

у хащах? Так, ніби звідкись повернулась моя душа і дуже здивувалась. <...> Глянув на годинник: одинадцята година. <...> Цей ліс — лабіринт. Щомиті можна знайти вихід, але можна його не знайти ніколи. <...> Я перебував у сні й мені не хотілося з нього йти. Стало затишно, спокійно. Я вимкнув свій час...» [Пагутяк 2013:202]. Локус хронотопу сну зашифровує координати й межі лабіринта на «великій мапі зеленого кольору». Однак метаморфози у світі уяви, сну й одухотвореної природи зачепили й її: «Те, що я вважав мапою, виявилось дитячим малюнком: зелені дерева, а посередині хатинка, від якої розходяться стежки то до потічка, то до пагорбів, то до руїн. Такі собі дитячі фантазії». Під час розмови з дівчинкою Лілею — господинею лісової хатини — мандрівник, що заблукав, дізнається, що то справді мапа: «мапа нашого світу». Світ реального буття сприймається дитиною як ліс — казковий хронотоп: «світ <...> став лісом». (Аналогічне відкриття робить і герой «Небесної кравчині»: «ЖИТТЯ НАЧЕ ЛІС УЗИМКУ» [виділено автором — Ю. В; див.: Пагутяк 2013:203–204, 206, 236].) Впорядкованість хронотопу уявного міфологізованого світу — особлива: «стежки роздвоюються», «з'являються і зникають, а дерева переходять з місця на місце», вимальовуються обриси «будівель»: «Н. переходить на той бік яру, бо за ним виростає в сутінках чорна стіна ялиць. Він ступає між двох велетенських стовбурів, наче входить у браму нічного старовинного міста, де не сплять тільки вартові, визираючи з веж» [Пагутяк 2013:222–223, 237]. Вихід із лабіринту — «лише один шлях назад — по колу, яке розширювалось і врешті викинуло мене <письменника — колегу Анни — Ю. В.> у передмісті <...>. Я плутав вузькими межами <городів — Ю. В.>, заходив у тупик <...>. І, побачивши нормальну асфальтовану дорогу, ледве не заплакав від щастя» [Пагутяк 2013:211]. Наратор, котрий і оповідає про своє блукання лісовими стежками, згадує «мандрівний сюжет про чужинця, якого примушують залишитись назавжди у якійсь країні». Однак, приміряючи цей міфологічний сюжет на себе, письменник зізнається, що йому «це навіть полестило б, але <мешканці лісового лабіринта — Ю. В.> не роблять назустріч жодного кроку» [Пагутяк 2013:217]. Ирреальний світ, який Анна побудувала в уяві і який матеріалізувався в хронотопі абсолютного щастя «будиночком у лісі й собакою Альфою» зокрема, дозволяє мандрівникові повернутись. Герой повісті «Спалене листя» поводить як традиційний казковий персонаж: «запам'ятовує зворотній шлях, чіпляючи на гілки клатті газети», однак дорога назад виявляється напрочуд легкою, абсолютно непомітною й неусвідомленою: герою невтямки, як він вишов із лісу й опинився у світі реального буття. (До речі, «деревам

не сподобались ті паперові листочки, які <дотепний мандрівник — Ю. В.> на них чіпляв» [Пагутяк 2013:225].) Незнаходження вдруге лісового будиночка матеріалізовує причинно-наслідкові зв'язки: страх побачити в ньому померлу Анну назавжди зачинає вхід до «маленького безпечного світу» [Пагутяк 2013:222, 224, 227].

Міфологема дому є домінантною й при побудові міфосценарію віднаходження Раю в «Книзі снів і пробуджень»: диференційований образ дому — символу життя — експлікується в зімкнених світах «старим, уже прирученим, зігрітим», побудованим із любов'ю додом, що хоче віддавати любов і тепло господареві («Коли заходиш туди, він аж ніби зітхає від задоволення»), домом зі сну «для життя», «домом <якому — Ю. В.> більше подобалося бути деревом у величезному саду», будинком, де «є стрих, на якому зберігаються всякі дивні речі: листи, газети, одяг, скриньки <...>, дерев'яний лев із відламаним хвостом<...>, рамка від картини з бронзовою табличкою <...>, рожева скляна ваза з тріщиною, сани, у які запрягали коня <...>, gobелен із краєвидом австралійського міста ХІХ століття» тощо [Пагутяк 2013:194–195, 161]. Атрибут правильного дому (того, що не є «лише притулком, лише вежею із слонової кості, лише фортецею») — «килим-гобелен, обшитий по краях ліловою атласною стрічкою», — у світі сну перетворюється на хронотоп із райським локусом — «будиночок із вирізаними лезом дверима». «Тканий дім» для героїні «Книги...» існує лише у світах міфологізованого минулого, абсолютного щастя й сну. Наявність обов'язкового атрибуту дому — дверей — не стає перепусткою до задзеркалля, хоча, як розмірковує мандрівниця зімкненими часопросторами, «як є вікно, то існує кімната, а значить, дім». Функції медіатора між світами й провідника до світу абсолютного щастя переймає від своїх атрибутів дім: саме через дім-дерево, як через двері, можна переміститися у квітухий сад Зеленого острова [Пагутяк 2013:161, 189, 195].

Ще одним варіантом світу абсолютного щастя, «де на мандрівників чекають небачені втіхи: забуття і спокій, що бальзамом виливаються на душу», є рай на тому світі, куди потрапляли люди з човна Перевізника. Пограниччям між світами виявляється «пустельний край», «мертва пустеля», танатоморфними маркерами якої є «сухі пагорби», «грузький пісок», «колючий вітер» [Пагутяк 2013:222].

Усвідомлено втікає від «холодного безжального світу» вниз, під землю, а точніше — у яму, вириту в осінньому листі, Н. — герой повісті «Небесна кравчиня». Вибудовується прозора дихотомія злого верху й доброго низу. Така обернена вертикаль нівелює християнську

традицію й експлікує індивідуально-авторський варіант підземного, «листяного» раю, що своїми ознаками нагадує потойбіччя: *«мертве море <...> пахло так, як годиться пахнути мертвому: цвіллю, тліном, а на губах осідав гіркий пил»*. Верхній світ видавався Н. *«агресивним життям»*, у якому *«дійсність навалювалася <...> хвилию неспокійних думок, викручувала руки й ноги»*. Саме після низки безсонних ночей у місті, після яких Н. почувався *«знищеним, розтерзаним, спустошеним»*, він приймає рішення будувати собі нічліг у лісі. Однак чотириразові вдалі спроби втекти від міста масок і брехні, від *«осоружного»* світу, в якому *«всі будинки злились в один проклятий дім»*, до живого, одухотвореного світу лісу не стали щепленням від самотності, небезпеки й безвиході. Н. розуміє: *«як би він не намагався, все одно не знайде достатньо глибокої нори, щоб сховатися від себе»* [Пагутяк 2013:238–239, 277, 280].

Героїня «Книги снів і пробуджень» теж потрапляє в солодкі тенета Раю: він застає її уві сні серед *«гір, порослих лісом, спокійних і безлюдних»*. Рай міфосну — часопростір безтілесності й безчасся — спокушає *«облутану навугинням недовіри»* героїню повертатися туди знову й знову, тікаючи від переслідувань: *«Як добре не бути людиною, проїнятися нерухомістю, запахом трави, стати непомітною, врешті зникнути для себе, здійснити найпотаємніше бажання: жити, не існуючи ніде — ні в часі, ні в просторі»* [Пагутяк 2013:182].

Домінантна міфологема раю в «Зачарованих музикантах» експлікує біблійну старозаповітну іпостась Раю-Едему в теїстичному часопросторі: *«монастир святого Духа поблизу Раделичів»* був *«маленьким Едемом, про який більше не знали, ніж знали»*. Райський хронотоп має характерні локусні ознаки: з усіх боків монастир, оточений болотами, ровами й дерев'яним частоколом, стоїть на горі. Дерев'яний частокіл, болотяна огорожа та нагірне місцезнаходження роблять монастир захищеним. Оберегову функцію виконує й брама *«з дуба, що виріс у Чорному лісі»*. Ізолювати монастир допомагає й *«бездоріжжя та повені <що — Ю. В.> часто відрізали його від зовнішнього світу»*. Типовим райським маркером монастирського Едему є морально-духовний кодекс ченців: добродієність, сповідання духовних цінностей, скромність тощо. Сакральність райського часопростору розкривається також через християнську символічну парадигму: монастир уподібнюється кораблю — універсальному образу-усобленню Всесвіту, а його настоятель отець Даниїл — керманічу корабля [Пагутяк 2010:172–173, 177]. Однак спокій та врівноваженість теїстичного християнського часопростору монастирського раю порушується з появою в монастирі

незнайомця. Інакшість чужинця має декілька важливих ознак: по-перше, близькість його до нечистого хронотопу: туман як медіальне природне явище (*«постать, до половини загорнута в туман»*), болото як проміжне «нечисте» місце, яке легко подолав прибулець (*«Незнайомець йшов просто через болото найнебезпечнішим шляхом. <...> Чоловік в самій сорочці й штанах продовжував йти рівно і, схоже, не дивлячись собі під ноги»*); по-друге, слід «незагоєної рани» як знак обраності, іншості (*«— Я ваш онук, — мовив хлопець в сорочці, з засохлою іржавою плямою навпроти серця»*); по-третє, «стан відчуження <ознакою якого є те, що він — Ю. В.> нічого не чув, не бачив, а в очах переливалась чорна туга» [Пагутяк 2010:174–175]. Отже, непорушність монастирського Едему похитнулася під впливом Чужого, навіть канони іконопису зазнали змін: *«на образах <отця Серафима — Ю. В.> не було ні Вифлеємської печери, ні храмів Божих, ні знарядь катувань. Лише дерева. Квіти, пташки та звірята. Усе це було таке гарне, що аж вводило в гріх, нагадуючи про розкоші весни й літа. <...> На задньому тлі образу <святої Параскеви — Ю. В.> стежкою йшло троє музикантів, весело награвши на скрипці, сопілці та бубні»*. Так християнська парадигма в християнському монастирському Едемі модифікується під впливом міфомоделей живої, одухотвореної природи* та артефактів, а Рай локалізується в іконах: *«<...> образи перестали бути образами. <...> Нові образи веселили серце й тішили очі»*. Ще однієї трансформації Едем знає в міфоснах: *«Ченців охопила якась душевна слабкість. Вони забували молитви, а вранці не можна було їх добудитись. Зрештою й сам отець Даниїл бачив тривожні сни, які здавалися йому милишими за реальність. Зелені луки, джерела, печери, що затягували його в себе, як вир, коли він потрапляв туди. Його охоплював відчай. Він малів, перетворювався на порошинку. І коли вже мав щезнути зовсім, тоді прокидався з криком»*. Рай, змодельований під впливом інфернальних сутностей в іконах і снах, сприймається як райський небесний сад. Кінетичним образом-провідником у небесний сад стає для отця Даниїла «дивний смак <хліба — Ю. В.>: терпкий і віддавав зіллям», *«<...> пахне у нас, як у райському саду <...>. Може, то сад отця Григорія і взимку наповнював обитель райськими пахощами»* [Пагутяк 2010:178–179, 181–182].

* Сергій Ткаченко в одному з досліджень, присвячених творчості Петра Сороки, наводить слова професора Оксфордського університету Річарда Докінса щодо «фактично ідентичного генетичного коду» усього живого на землі, адже усі живі істоти беруть початок «з однієї генної ріки, що витікає з Едему» [цитата за виданням: Ткаченко 2012:231].

Міфологема саду стає центром Райського монастирського хронотопу, освячуючи, зцілюючи й оберігаючи монастир та душевні рани ченців і «прибульців». Розбитий у місці, де віднайдено «коріння води» (криниця із джерельною водою, освяченою хрестом), сад виконує низку функцій: естетичну, зцілюючу, оберегову (липа «відвертає кару Божу, приймає прокляття на себе», ялівець «очищає повітря» тощо — «<посаджені Григорієм — Ю. В.> квітка, куш чи деревце <...> додавали сили, зміцнювали дух кожного з братів або й пом'якшували прикрі старечі вади»). Сад для його садівника був «книгою, відчитати яку міг лише сам отець Григорій <...> його тестаментом, чимось таким, що він так і не зміг виразити словами на сповіді за двадцять літ перебування в монастирі <...>», уособленням загадки, таїни, сповіді душі, прощення у всього живого («Тихими <...> устами <дерев, кушів, квітів — Ю. В.> можна було легко розповісти <історію гріха Григорія — Ю. В.>, випросив прощення у тих, що літають у повітрі й живуть під землею. Пролітаючи на своїх конях в небі, вони побачать його сад»). Сад із самого свого початку був живою істотою, в якій отець Григорій «наче шукав підтримки» [Пагутяк 2010:184–190].

Райським же інфернальним часопростором стає «Чорний ліс», кордони якого оберігаються «страхом і забобонами» людей. Входом до Чорного лісу — помешкання «лісового люду»* була «зелена брама» «густого ялинника». Простір характеризується ознаками, небезпечними для земних людей: густий ліс — «лісові нетрі», страх заблукати тощо. У цьому раю, «в дуплах, куренях, земляних норах, мешкали лісовики», «безневинні й безгрішні істоти з куцим віком», чоловіки-вепри, чоловіки-олени та ін. «Усі <...> дії, спосіб життя <тих, що літали в повітрі й жили під землею — Ю. В.> були, власне, спрямовані на те, щоб вижити й процвітати, а не завдавати шкоди». Безгрішністю, спокоєм, невинністю Чорний ліс ототожнюється з монастирським Едемом. Медіатором-провідником до «того прекрасного світу» стає «трав'янистий густий напій», що усвідомлюється Боніфацієм як «випробування, і він мусить його перейти, долаючи внутрішній опір». Так, питво лісових істот («паруюче пиво») стає своєрідною ініціацією для «посвячених» — обраних інфернальним світом [Пагутяк 2010:144–152].

* У поліслов'янській міфологічній традиції ліс найчастіше осмислюється через такий першоелемент буття, як земля, що є близькою до докосмічного Хаоса. Нікіта Толстой називає ліс одним з основних докусів помешкання нижчих міфологічних істот, котрих древні слов'яни уявляли у вигляді нечистих, злих духів [Толстой 1995:105].

Своєрідним симулякром («пусткою») виступає у творах Галини Пагутяк також міфологема Раю: «Рай — це пустеля, де нічого нема і бути не може, як казали середньовічні містики. Чого ж ти хочеш, небого, коли маєш Рай? Не мучать тебе ні жадібність, ні честолюбство, ні хтивість, ні заздрість, але лишилися ще сумніви, чи вірно я чиню, зачинившись у порожнечі?» [Пагутяк 2013:28]. Плекання-вирощування в собі «порожнечі» призводить до того, що такий Рай перетворюється на псевдорай, на онтологічне «ніщо». Оманливим раєм, фікцією, симулякром обертається для героїв «Небесної кравчині» «розхитаний вмираючий дім <схожий на острів — Ю. В.>, на який їх принесли хвилі життєйського океану, і тепер вони черпали засоби для існування з dna цього океану» [Пагутяк 2013:261]. Нетотожність явного й уявного підтверджується текстово риторичними фігурами: «Чи такий уже рай, оцей покинутий прогнилий інтернат для калік та розумово відсталих, і чи теперішнє їхнє життя можна взагалі назвати життям» [Пагутяк 2013:277]. Міфологема острова експлікує релевантну загерметизованому просторові семантику: Сіренському «в темній комірчині, на старому матраці, <було — Ю. В.> так тихо і спокійно, як на безлюдному острові» [Пагутяк 2013:263]. Рай, за який можна «вчепитися» («ялинкові іграшки», «коліщата швейної машини», «бандури на зеленому сукні» тощо), — профанується й деверифікується [Пагутяк 2013:275]. Герметизованість простору, що проявляється в зачиненості, огороженості, замурованості тощо, є передумовою його руйнації зсередини. «Безжальні й жорстокі» люди, що «руйнують душу, нищать її коріння, зупиняють наш ріст», знаходяться, на думку героїні «Книги снів і пробуджень», «наче в огорожі». Огорожа, на відміну від вікон та дверей, що виконують свої медіальні функції: поєднувати світи, бути провідниками між ними, та даху й стін, що є символами захищеності, — безцільна, хоча й «пихата», бо «вважає себе гідною дому, важливішою за нього» [Пагутяк 2013:152–153]. Темпоральні складники руйнації теж марковані герметичністю: «епоха варварства й абсурду» стає для приречених на невтечу «кліткою». Однак саме в «клітці» люди змушені вдосконалюватися/самовдосконалюватися [Пагутяк 2013:158]. У романі-феєрії «Зачаровані музиканти» відбувається трансформація міфологеми «Віднайдений Рай» у «Втрачений Рай» — через моделювання «нездійсненого» міфосценарію початку: не закінченого скульптором акту творення. Хронотоп Віднайденого Раю стає смертоносною карою для пана Олександера за миті подарованої молодості. Посередником між світами, передвісником переходу зі світу «блаженства» стає нюховий образ потойбіччя: «різкого запаху скошеної

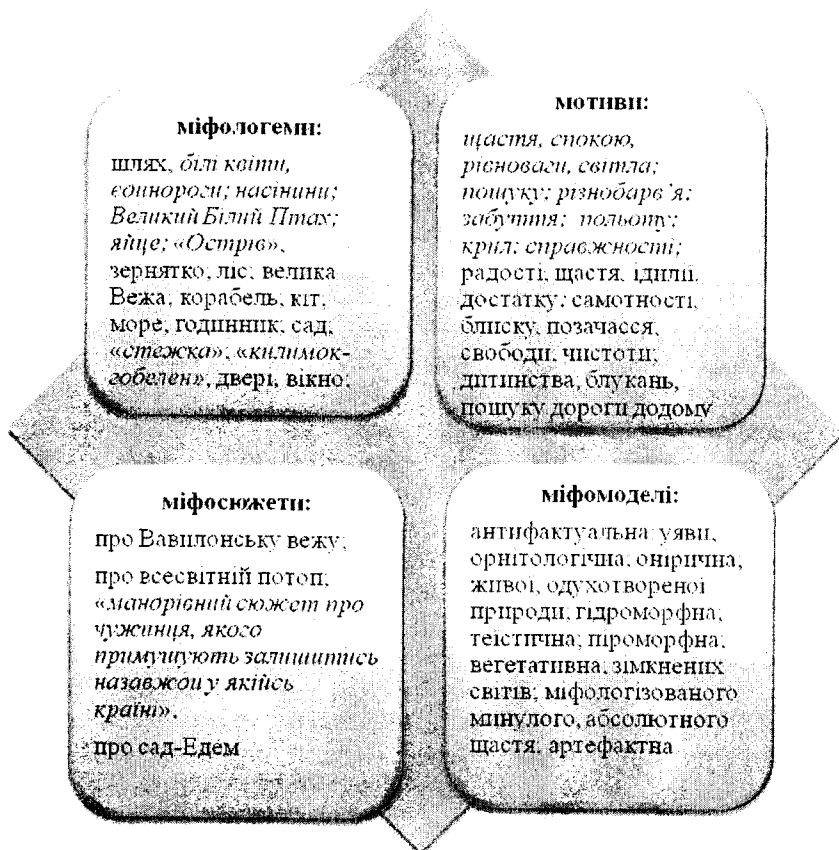


Схема 2.4.9. Семіотична модель макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю у творах Галини Пагутяк

трави»: «пахло свіжостятою майовою травою, соковитою і товстою, наливою дощами». Сам же процес метаморфози каменя-надії й життя на камінь смерті* супроводжується синергійними інфернальними

* Невипадково камінь у міфологічній традиції вважається містичним вмістилищем життєвої сили. Так, в енциклопедії символів О. Є. Шейніної зазначається амбівалентна природа енергії, що накопичується в камені: божественна й померлих прашчурів [Шейніна 2006:53]. У словнику символів і знаків В. Адамчика камінь описується як полісемантичний і поліфункціональний міфологічний образ. Серед міфозначень, поданих у словнику, виокремимо такі: символ абсолютного буття, постійності, стабільності (антитеза руйнації, яку уособлює пісок чи пил); втілення непорушної форми буття; уособлення магічної сили; матеріалізовані душі прашчурів; оберіг, що забезпечує безпечний перехід душі в той світ;

*синергійний
/синестезійний образ-
репрезентант Раю:*

синя тканина – небо,
блискуча нитка – зірки на
небі як стіжки вишивки,
горіще будинку – верх
світової вертикалі;

небесна драбнина; «райські»
запахи, звуки (первоцвіт,
м'яти); червоний колоратив
як експлікатура крові й
одні з амбівалентних
символів життя-смерті



мешканці Раю:

занурений у листяний
сховок Н.

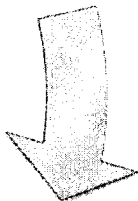
скульптор Олександр



*райський локус /райська
темпораль:*

дно криниці-неба;
горіще будинку;
лістяний сховок;
Зелений острів;

сад;
камінь;
зелений рай.



*передумова потрапляння
до Раю:*

вишивання,
занурення в листя;
сходження небесною
драбиною;
міфосон як один із станів
фізичної неповної
фактивності;
зустріч із каменем;
тактильний зв'язок із
каменем;



*Схема 2.4.10. Текстовий алгоритм макроміфосценарію віднайденого/втраченого
Раю у творах Галини Пагутяк*

маркерами, домінантою серед яких виступає інфернальний колоратив: «зелене світло», яке передуює появі духів — «істот, що з'являлися людям на полі, серед кущів терну і шипшини, у лісі, у воді» [Пагутяк

медіатор між живими і мертвими; втілення багатства, влади (на протязі німціному дереву); символ духовного ґрунту (у християнстві — Петро — камінь, на якому побудовано церкву) [Адамчик 2006:73–74]. На позачасову природу каменя (як одного із п'яти першоеlementів буття) вказує, зокрема, й О. Шпенґлер у своїй філософській праці «Захід Європи»: «Простір і час виглядають в ньому <у камені — Ю. В.> начебто зв'язаними» [Шпенґлер 2008:420].

**синергійний /синестезійний
образ-репрезентант Раю:**

великі білі квіти, єдинороги;
насінини; Великий Білий Птах;
яйце; зелена трава, пташки,
сонечко, маленький білий
будиночок з червоним дахом;
«мучиля»; ліс; лабіринт; годинник;
двері; вікно; квітучий сад;
Перевізник; криниця, хрест;
«зелене світло», «нора, печера,
пивниця, осяяна потойбічним
світлом»

мешканці Раю:

діти й обрані дорослі, що
відмовляються будувати
Вавилонську вежу; лісовики,
«безневинні й безгрішні
істоти з куцям віком»,
чоловіки-вепри, чоловіки-
олени

райський локус /райська темпораль:
Чарівна країна яка «вміщується і в
горішку, і в маковому зернятку»;
«ефемерний рай з єдинорогами»;
«особливий ліс»; «Острів»; «щедре
місце»; помешкання Бога; захищений
дім (може бути без даху); «будинок з
єдинорогом»; ліс-лабіринт;
«маленький безпечний світ»; «тканий
дім»; рай на тому світі; «лістяний»
рай; монастирський Едем; «Чорний
ліс»

**передумова потрапляння до
Раю:**

їти «горбком, долиною,
стежечкою»; через одну з
часових координат Вежі – «Точку
В»; відчуття безперервного
польоту; «підемо стежкою»;
увияти/заснути; пройти
лабіринт; через дім-дерево, як
через двері, можна переміститися
у квітучий сад Зеленого острова

медіатори:

дім-дерево; двері;
«пустельний край»;
«мертва пустеля»;
Перевізник; туман; болото;
«різкий запах скошеної
трави»

Схема 2.4.11. Текстовий алгоритм макроміфосценарію віднайденого/втраченого
Раю у творах Галини Пагутяк (продовження)

2010:26, 29]. Інфернальність часопростору каменя, що забрав життя
скульптора, підкреслюється місцезнаходженням майстерні: «нора, пе-
чера, пивниця, осяяна потойбічним світлом». Зараженість локусу ка-
меня-псевдораю відбувається через зелене світло від свічки й каменя:

кожен, хто доторкнувся (навіть подумки) до потойбіччя, назавжди залишається його в'язнем: Боніфацій, долучившись до світу «чарівних істот» (підглядав за ними й пошанував, «знявши хрестика з шиї»), ніби дав мовчазну згоду на служіння їм: інфернальний світ «заворожував, поглинав його і, врешті, відібрав йому розум чоловіка поштового, прагматичного, давши навзамін розум дитини» [Пагутяк 2010:31] (схема 2.4.9; схема 2.4.10; схема 2.4.11).

У романі *Володимира Дрозда* «Листя землі» «Свій Край», «Батьківщина», маніфестуючи пошук райської землі, стає початковою й кінцевою точкою шляху, його сакральним центром, маркованим «благодатним сяєвом» [Дрозд 2009, т. 1:522]. «Край» радості й життя, Край людей, обраних Богом за їхню життєрадісність і витривалість, перетворюється на Край страждань, поневолення, болю, знущань, сліз [див.: Дрозд 2009, т. 1:59–61]. Край Пакульський стає метафорою України: «Страждав мій люд у Краї тяжко од нагайок татарських та людських, не водою, а кров'ю Невкля повнилася, і кровиця наша далекі береги кривала. Тепер одної з нами віри супостати нас на псів міняють, дружин і дочок забирають у підложниці, а чоловіків безневинно саджають у тюрми або забригають у солдати, на муку й смерть» [Дрозд 2009, т. 1:60]. Пакульський край розростається до безмежжя «вогняного світу довкола землі. Невидимий йон для ока людського, і тільки сонце, місяць та зорі — віконця оселі його». Смерть людини, як розмірковував Нестор Семирозум у Книзі днів, є повернення душі на Батьківщину: «<...> повертаються душі до оселі вогняної, наче бджола у вулик, тільки ж не мед вони несуть, а добро або зло. І від душі, наповненої добром, ясніше стає у світі, а кожна крихта зла вихолоджує й тьмарить його, і сонце вихолодає, кінець світові наближаючи. І кожен з нас мусить так жити на землі, щоб тепло і світло добром примножувати, а не злом — холод смертний» [Дрозд 2009, т. 1:358]. Так, центральною онтологічною складовою міфології Раю є вогонь як знак живої душі, добра і любові, саме вогонь стає передумовою вселенського райського хронотопу й теургом усього живого, ототожнюючись із Богом (порівняймо образ сонця, що Кузьма Терпило називав «лицем вогню всесвітнього, що душі творить» [Дрозд 2009, т. 1:368, див. також: 358, 373]). Образ персоніфікованого добра, що здебільшого дешифрується в тексті роману за допомогою вегетативного коду, є актантом міфосценарію початку, а зло як симулякр — міфосценарію кінця: «Хоч і гомонять, що зло всесильне, а добро кволе, як мале дитя, нерозумне, а — неправда сее. І крихта добра для жисті болій важить, аніж усе зло світу. Бо зло — безплідне, а з крихти добра, як із зерняти, нова жисть виростає, продовжена в часі» [Дрозд 2009, т. 1:431].

Мандруючи потойбічними світами, Нестор не віднаходить Раю, на відміну від Потапа, котрий після смерті потрапляє до раю: *«Був я, людяки, в самому раю. <...> Кожне має землі скільки схоче, хату, садочок, копанку в саду, а в копанках повно риби. Більше карасі та в'юни. Але на землі вони не роблять, все святим духом робиться. А померлі на лавочках сидять, насіння лузкають, униз, на землю, де ми з вами, лушпиння спльовують. А парубки у вишиваних сорочках і девки у вінках з волошок та руж на вигонах вигицують. І побрів я тим світом. Надивився різного я. Птахи з людськими головами там крутять вітряки і замість зерна мелють воду. Ченці людськими кістками топлять величезні печі, а шинкарі коло тих печей у чанах з горілкою купаються. А навколо сидять наголо стрижені, у намисті з людських голів черниці і торгують головами своїх ненароджених деток»* [Дрозд 2009, т. 1:52–53]. Описаний Потапом рай схожий своїми інфернальними ознаками на пекло. Інший «той світ» лише уявляється людям, яких винищував голод. Так, дитину, що вмирала голодною смертю, мати заспокоювала, малюючи картину небесного раю, *«як тамочки добрено, є що їстоньки, є що питоньки, нема ні зими, ні ночі, а сонечко завжди сяє...»* [Дрозд 2009, т. 1:491] Нестор же Семирозум заперечував Рай на тому світі: *«<...> немає на тім світі ніякого світу, а єсть тільки тьма сіренька, наче кисіль із сім'я льону, а над тьмою Бог, що метеликам та пташкам крила розмальовує. <...> А жисть людяцька, яку ти тут розписав, є така жисть, тільки на землі яна, не на небі. І зветься тее царство щасливе Горіховою землею. Тільки ніхто з людяк у ту землю дороги не знає, а шукає багато»* [Дрозд 2009, т. 1:53]. Отож Нестор Терпило розвіює міф пакульців про Рай на небі, — Рай, на його переконання, на землі, у «щасливому царстві Горіхової землі». «Слово про землю Горіхову» є, на думку Н. Колошук, своєрідним «одкровенням од лукавого», адже Григорій Латка «нібито від чорта-болотяника, котрий нагадав йому слова Нестора Семирозума» [Колошук 2004:4–5], почув про Горіхову землю як омріяний Рай: землю «блаженну», «землю ситих <...>, де не сіють, не жнуть, де завжди празник, де нема старості й смерті, а тільки життя солодке» [Дрозд 2009, т. 1:206, 215]. Розташовані «нова земля й нове небо» «на острові щастя»: «за горами високими, за морями синіми» [Дрозд 2009, т. 1:215, 212]. Невизначений вектор руху до острова блаженних (слід перейти пустелю*, а за нею

* У сценарії втраченого Раю з'являється ще один локус: «пустелі», що реконструює міфологічний сюжет пошуків Землі обітваної. Так моделюється зворотний сценарій космогонічного міфу: не від пустелі (ізоморфа початку, хаосу), а до пустелі — Обителі

море) проектує міфологему шляху-спокутування, шляху-випробування, шляху-ініціації. Тому й плата за землю Горіхову стає непосильною ношею для Гаврила Латки: на шляху до райської землі він втрачає всіх рідних: «<...> вся родина моя <...> полягла в дорозі, матка, дитки і жонка» (хоча зізнається, що «хоч була ся плата висока, але нема плати, яку б не варто було за Горіхову землю заплатити <...> я не зупинюся на половині дороги і не поверну назад, яку б плату за країну блаженних не довелося платити») [Дрозд 2009, т. 1:215, 224–225]. Померлих рідних Гаврило зустрічає «на піщаному березі, край пустелі пустельної <...> пройшли повз мене у білій одежі, наче зітканий із променів сонячних, по хвилях морських, як по суші, і вже вони там, у землі блаженній, на острові щастя» [Дрозд 2009, т. 1:215]. Горіхова земля стає прихистком для померлих — Раєм на тому світі, зачиненим для живих: «І заснула Параска, щоб уже і не прокинутися, а в сні перебрести із світу земного у світ небесний, де вже виглядали її діти, і побачила вона дітей своїх — Настусю, Наталочку, Феську, Улянку, Вустю і сина Іванка, коли брід, що між двох світів, переходила, і усміхнулася вона щасливо, уперше за всі літа, відколи з Пакуля» [Дрозд 2009, т. 1:237]. Горіхова земля (про яку розповів Гаврилові Латці Нестор Семирозум) уявляється ідентичною небесному раю, де жили перші люди, «наче пташечки Божі» [Дрозд 2009, т. 1:216–217]. Горіх уподібнюється рогу достатку, адже на землі Горіховій «горіхи ростуть з людцяцьку голову, а в тих горіхах усе, що душа і тіло потребують <...> як захочеться нам попоїсти, зірвемо горіха з горіхового дерева <...>, і відкриється нам горіх, як скатерть-самобранка, і буде на тій скатертині все, чого душа забажає, — і хліб, і мед, і молоко, і донесхочу, і на сьогодні, і на завтра, і назавжди, бо горіхові дерева там ростуть, як бур'ян на наших пакульських землях, не орано, не сіяно, а з волі вищої» [Дрозд 2009, т. 1:216, 225]. Життя на острові щастя — безтурботне й безжурне, бо навкруги острова — «ріки молочні і береги медові, де людяки весь вік на сонечку гріються, з боку на бік перевертаючись, і ні про що земне не дбають, бо саме в рота падає з неба» [Дрозд 2009, т. 1:226–227]. Горіхова земля ідеальна для життя ще й тим, що немає там холодів, «снігів, а вічне літо, бо тепла річка з-під гори тече» [Дрозд 2009, т. 1:230]. Місце це сакралізоване «передзвоном дзвонів», що долинали

Духу. Цікаво, що ця обитель не зовні, а всередині: це — центр мікрокосму (людської душі). Так, у сценарії з'являється ще один локусний фрейм: «Людина». Така амбівалентність зникає бінарності. А поява третього локусу у фреймовій структурі міфологічного сценарію втраченого Раю проектує його продовження: віднайденого Раю.

ніби з-під землі. І *«хто уже удостоївся чути передзвін у землі Горіховій, на того святість сходить»* [Дрозд 2009, т. 1:230]. Божа благодать у цьому раю присутня і в постійному спілкуванні з Богом, зв'язок з яким здійснюється через драбину: *«остяка лесніца в небо, і хто стоїть в одвічній ситості й благості буття, вилазять по тій лесніці на небо, як ми на горища хат своїх, і блаженними стають»* [Дрозд 2009, т. 1:219]. Однак Горіхова земля стає мовби тим скарбом, що миготить, манить і не підпускає до себе: вона приймає обриси то *«видива солодкого»*, що *«помаячило на обрії і зникло, як марево зникає»*, то *«веселки над Невклею в тому, іншому, житті, давно прожитому»*, то *«барвистої оторочки»*, якою *«маячили сади горіхові»*, то *«марева-видива над пустелею піщаною»*, що *«хилиталося»* і *«тануло безслідно в промінні палаючого сонця»*, то *«града святого із дзвіницею високою і сходами на небо там, де небо із землею обіймалося»* [Дрозд 2009, т. 1:220, 318, 238]. Горіхова земля перетворюється з омріяного матеріалізованого острова блаженних (що, правда, *«только для избранных»*) [Дрозд 2009, т. 1:223]) на утопічне ідеалізоване *«царство блаженних на краю світу»*, куди ніхто не знає дороги, а хто й знайде його, воно миттєво розтане, зникне, розвіється, ніби й не було. Пошуки Горіхової землі обертаються пошуками сакрального центру, духовного оперття, яким для Параски стає рідний Пакуль, де вона *«була хоч і голодна та вироблена, але щаслива»* [Дрозд 2009, т. 1:237]. Гаврило Латка, пройшовши *«шлях свій хресний у землю Горіхову»* й не знайшовши острова блаженних, відкрив для себе рай у Пакулі, що розіслався *«з Крукової гори, як у пустелі град святий відкривався. Відкрився і вже не зникав, глибоко в землю корінням урісши. Але нічого Гаврилового тут не було, сама душа його була тут»* [Дрозд 2009, т. 1:239, 240]. Текст роману вибудовує дві пари протиставлень: Горіхова земля — на острові щастя / Горіхова земля — в Пакулі, де *«пуп закопаний»*, і Горіхова земля — Рай земний чи Рай небесний / Горіхова земля — в душі людини. Змодельовані координати Горіхової землі проєктують міфологему шляху як пошуку й усвідомлення *«замислу Божого»*: *«<...> нема Горіхового царства ні на землі, ні на небі, мана се й химера <...>. А є і буде труд тяжкий, у поті чола, докуль і людяки на землі. <...> Земля Горіхова — яна в душі людській, і пориватиметься до неї людина, допоки й світу. І утямив я замисел Божий <...>: се манливе марево людяці дано, щоб людиною була, а не скотом безодмовним у розорі земній. <...> Горіхова земля — яна в душі моїй була і буде, на сім світі і на тім»* [Дрозд 2009, т. 1:319–320]. Так, мандрівка світами, під час якої людина проходить випробування втратами й стражданнями, пошук райського царства на острові

щастя завершується в сакральному центрі — людській душі (у якій — небо [Дрозд 2009, т. 1:171]). Безмежжя Земного Раю та Небесного Раю концентрується в антропо-аніматичному локусі, у якому підтримують «вогонь життя» [Дрозд 2009, т. 1:321]. Міфосценарій пошуку Раю дешифрується, таким чином, за допомогою піроморфно-аніматичного коду і є безкінечним, адже «докуль шукатимете ви землю Горіхову, докуль ви й люди» [Дрозд 2009, т. 1:320]. Рай як центр Усесвіту обертається центром мікросвіту, а вогонь як першоелемент буття — душею людини: «<...> душа — се той же вогонь, тільки не видимий йон для вас, земних», «Як помирав я на полі бою, тьма була на землі і на небі, і тільки в душі моїй вогник живий не погас. І вийшов той вогник з тіла мого, і поплив опукою-блискавкою до вогню правічного, що усе суще творить. І душа кожної живої істоти, і людини, і тварини, і рослини — од вогню того. Краплі його летять на землю, наче зорі, вселяються в тіла земні, а по смерті тіла — знову у небеса вертають...» [Дрозд 2009, т. 1:419, 355–356]. Реконструкція такого центру можлива у хронометричній парадигмі із зав'язаними часовими «вузлами» й написаною «картою часу», в якій вогонь добра бореться з холодом зла [Дрозд 2009, т. 1:321–322]. Матеріалізованим образом аніматичного раю в тексті роману «Листя землі» можна вважати «Книгу днів» — «книгу пам'яті»: «<...> спливають зими та весни як вода, і все пісок часу навіки заносить, і тільки перед Книгою днів безсилий час» [Дрозд 2009, т. 1:399]. Підтвердженням семантичної синонімізації віднайденого в душі раю й «Книги днів» є образ часу, міфологічна основа якого розкривається через космогонічний код: час як константа космогонічно-антропологічного світу, як ізоморф першобуття, як символ безкінечності й вічності: «Скільки й живу, усе врем'я такеє, а калі ж яно починалось і калі закінчиться, хто скаже? Ніхто не скаже, ніхто не відає, бо людяка в собі своє врем'я носить, як жінка дитя. І народить вона, а дитя все ще її буде, хоч пуповину обрізано» [Дрозд 2009, т. 1:307]. Мотив безсмертя, незнищенності, вічності експлікується (опосередковано через імплікатуему часу) образами дерев'яного хреста на могилі Нестора Семирозна, «на яким про Горіхову землю вирізьблено», й калини, яка виросла на Несторовій калині після знищення кладовища: етноміфологеми «хрест» і «калина» є символами безсмертя, пам'яті й віри в Горіхову землю (що є в людській душі) [Дрозд 2009, т. 1:242–243].

Ще одним варіантом раю на землі є для революонерів імовірний майбутній соціалізм — «золотий вік для усього світу», «царство нове на землі»: «<...> рай земний мені бачився в скорій будучності, на рай небесний схожий, і рай той земний соціалізмом звався» [Дрозд 2009,

т. 1:476, 305, 105, див. також: 525]. Одним із проявів такого земного соціалістичного раю стає комуна: «Давайте-бо і ми збудуємо для усіх пакульців такий барак, на вигоні, і хліви щоб спільні, і комори.<...> І не буде кожна баба діжу місити й лопатою в печі савать, а — пекарня для усіх одна буде. Булки, бублики, коржі — усе, що душа забажає. І не стане горшків та гладилок, а казан спільний буде, великий казан, щоб кожному — од пуза. І меж не буде, а землю спільно оратимемо і засіватимемо спільно, і молотитимемо збіжжя у клуні великій, цінами, наввипередки. <...> Казали вони <Нестор Семирозум та Гаврило Латка — Ю. В.> про райську замлю за морями-океанами, а ми туточки, в Пакулі, для своїх людяк рай створимо» [Дрозд 2009, т. 1:329–330, див. також: 436–437]. Побудова раю на землі, до того ж не на острові блаженних, а в Пакулі, можлива, розказував односельцям Гаврило Латка: «як панам постолі сплетемо, Горіхове царство у Пакулі буде, і всі наймося од пуза, і робить не будем, а тільки пісні співають будем <...> як тільки пролетаріат власть у свої руки візьме, на всій землі райська жисть настане, і всім добре буде» [Дрозд 2009, т. 1:248, див. ще: 245]*. Мрія й віра побудови «храму нового, з небесної блакиті зітканого, сонцем наповненого, <де — Ю. В.> люди — як боги» [Дрозд 2009, т. 1:121–122, див. ще: с. 136, 137] обертається для них ілюзією. Адже храм не може бути побудований із ненависті, його цеглини — любов і добро: «Про єдине думаю я останні хвилини свої на землі: щоб народився він, завтрашній день, з любові, а не з ненависті. З нена-

* Подібну спробу побудувати рай на землі робить Гаврило Латка, економ Опанаса Журавського, ототожнивши себе у владі з Богом-творцем: «Розділив я царство своє, як ти, Господи, землю і небо, на верх і низ: я і слуги мої найближчі, яких за правницю свою мав, угорі, всі інші людяки внизу, зате рівні піді мною. <...> І було моє царство раєм для кожної людяки, яка хотіла жити в блаженстві роботи і покірності. А що я суворо нас череду свою, то ж задля добра її і ситості. А що я вбирався в шовки та золото, то не для власного величання, а щоб юрмі, як сонце, з твоеї волі світить, бо юрма того потребує. А що я брав батога в руки, то ти сам, Господи, відаєш: без батога людяка, як і скотина, тільки у шкоду й косує оком та промислом. А що наказував я свою подобу із золота виливати, то хіба ти, Господи, не чиниш так само, аби ми перед образами твоїми, на дошках мальованими, молилися? <...> І хоч глибоко брав плуг мій, непослух проростав з кореня ще глибшого. <...> І захиріло царство моє <...>. І тади пойняв я, що не буде раю в царстві моему, докуль людяка така, якою створив її ти, Господи. Тади й заволав я до тебе: «Хочу бути Богом, щоб створити людяку заново, роботящу, як віл, і покірну, як трава!» Але не забавав ти, Господи, поступитися престолом своїм і повернув мене у стан мій селянський, у гній пакульський кинув, і забрав усе, що набув я в пана Опанаса <...>» [Дрозд 2009, т. 1:214–215]. Сценарій побудови земного раю на засадах несправедливості (бідні — багаті, господарі — раби) зазнає краху.

висті нічого доброго ніколи не народжувалося» [Дрозд 2009, т. 1:136]. Добро є тією ключовою категорією буття, яка уможливило існування Бога: *«Бог — се добро, яке душу людську творить, іншого Бога нема і не було ніколи, так мене дід, бабуса і мамка з батьком змалечку навчали. Але й не блимкає добро у душах тих, хто смертю за несправедливість життєвську платить і хто за смерть смертю мстить»* [Дрозд 2009, т. 1:453]. Добро є обов'язковою компонентою світотворення й обов'язковою передумовою продовження життя на землі [див., наприклад: Дрозд 2009, т. 1:503]. Один із героїв роману (Опанас Журавський) усвідомлює, що *«вимріяний, витеоретизований соціалістичний рай»* нищо обіцяти *«Іванові, якого мій дід виміняв на мисливського пса у дуболугівського пана»* [Дрозд 2009, т. 1:153]. Такий рай (варіантом якого була комуна, де люди *«гасили в собі звичайні людські пристрасті, уподобання, обмежували себе мінімумом життєвих потреб, щосили натягуючи на себе личину милосердя»*) уподібнюється мареву, *«синім манливим вогням», які притягують людину, котра, рушивши навпростець, тоне «у болотяній твані». Революціонери-мрійники переконували себе й один одного в тому, що «вогні справжні, і вогні щораз ближчають»* [Дрозд 2009, т. 1:156–157]. У *«Книзі про любов і ненависть»* міфосценарій початку роздвоюється: ґрунтом майбутніх поколінь стає і ненависть, і любов: *«А може, <розмірковує Марія Журавська — Ю. В.> ненависть і є той гній історії, на яким колись у майбутніх поколіннях проросте й пошириться по світу любов і добро? Хто знає, хто скаже?»* [Дрозд 2009, т. 1:104] (*«Гноєм історії»* назве людей ще один революціонер, який шукав порозуміння з владою на каторзі в Сибіру, Дмитро Домонтович [Дрозд 2009, т. 1:115–116].) Таким же дволиким початком — ґрунтом життя — є пам'ять і забуття: пам'ять як коріння, як родовий пуп'янок, як ген дерева життя і забуття як *«попелище», на якому починається життя. Вогонь знищує пам'ять поколінь Журавських (Опанас спалює скриню: «Усі гріхи своїх предків я кинув у вогонь і спалив привселюдно. Я починаю нове життя на попелищі»* [Дрозд 2009, т. 1:180]). *«Попелище»* як результат руйнації, знищення, кінця (один із образних компонентів міфосценарію кінця) стає точкою початку, передвісником народження нового: *«А хіба, братішка, того не знаєш, що нову жисть луччей на попелищі будувать? Ніщо за ноги не чіпляється, будуй, як душі заманеться. Щоб ти знав, попелища — то найкраща мінералка для майбутнього...»* [Дрозд 2009, т. 1:378; див. також інший контекст: попелище історії, на якому зросте рай соціалізму: 300–301 та *«кров людська» «як гній для будучного щастя вселюдського»* : 285].

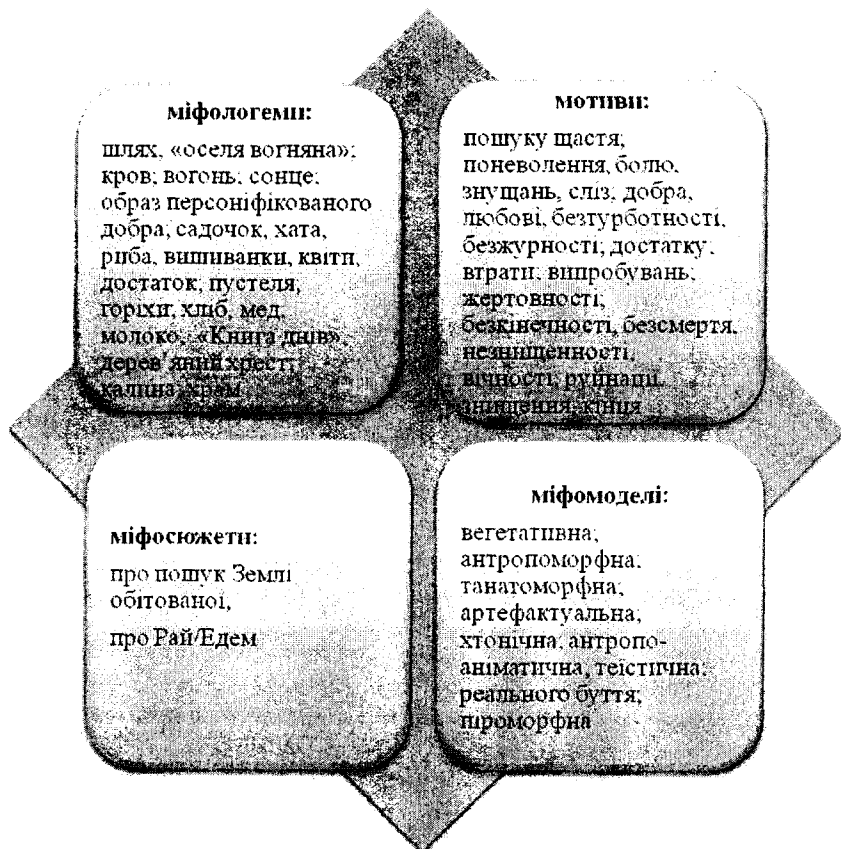


Схема 2.4.12. Семіотична модель макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю в романі Володимира Дрозда «Листя землі»

Абсолютна ж десакралізація Раю відбувається під час накладання опозитивних ціннісних орієнтирів Світової вісі: коли Рай стає Пеклом. У романі «Листя землі» пакульський «рай земний» перетворюється на пекло, що метафорично описується як «долоня смерті» (*«але не відаємо, калі тая долоня уже стулиться, щоб на той світ нас забрать»* [Дрозд 2009, т. 1:375]). Миттєва зміна раю на пекло відбувається під впливом як природних стихій (*«круча уночі сповзла і всіх похоронила»* [Дрозд 2009, т. 1:375]), так і історичних (народна стихія, революційна стихія тощо). В обох випадках стихійне знищення земного раю залишає «*тріщини в землі — як рани криваві*» [Дрозд 2009, т. 1:376]. Найтрагічнішим результатом такої заміни раю пеклом є руйнування дерева життя:

**синергійний
/синестезійний образ-
репрезентант Раю:**
«благодатнє сяйво»; кров;
вогонь, сонце; образ
персоніфікованого добра;
садочок, хата, риба,
вишиванки, квіти,
достаток; пустеля; горіхи;
хліб, мед, молоко; «вишиво
солодке»; «Книга днів»,
дерев'яний хрест; каліна,
храм

мешканці Раю:

Кузьма Терпило; Потап,
Гаврило Латка; обрані;
пакульти

медіатори:

драбина; пам'ять

**райський локус /райська
темпораль:**

«Свій Край»,
«Батьківщина»; «Край»
радість → Край страждань,
рай потойбічний. Рай на
небі (після смерті), земля
«блаженна», «земля
ситих»; острів блаженних;
Горіхова земля, пустеля;
острів блаженних →
утопічне ідеалізоване
«царство блаженних на
краю світу»; душа
людська; «Книга днів»;
соціалізм як «золотий вік
для усього світу»
«Попелище»

**передумова
(не)потрапляння до Раю:**

плата: втрата всіх рідних
(Гаврило Латка); пошуки
сакрального центру;
випробування втратами й
стражданнями; комуна; «як
панам постолі сплетемо,
Горіхове царство у Пакулі
буде»; мрія й віра побудови
«храму нового, з небесної
блакиті зітканого»;
побудова земного раю на
засадах несправедливості

Схема 2.4.13. Текстовий алгоритм макроміфосценарію віднайденого /втраченого
Раю в романі «Листя землі» Володимира Дрозда

людське життя — обезцінюється, і — як результат — час безжально об-
трушує листя цього дерева: «Так, листя, листя землі — ось що таке
люди! Короткочасний вік їхній, і обчухрує невидимий та нечутний ві-
тер сее листя з дерева життя безперестанку, і опадає воно, угноюючи
пласти часу» [Дрозд 2009, т. 1:376–377] (схема 2.4.12; схема 2.4.13).

Мегаміфосценарій початку в поезії **Сергія Ткаченка** реалізується через міфологему Віднайденого Раю. Так, у вірші «Там, де Південний Буг — степів південних Бог...» мала Батьківщина поета, там, де «*почалась моя священна Україна*», де — «*пролог*» і «*епілог*» — постає «*казковими краями*», «*хмільними й буряковими*», куди поет повернеться після того, як «*Басаврюкові сплатить усі борги, кредити й векселі*». Рідний край для ліричного героя (автора) стає часопростором-магнітом, адже «*Туди — в прудких думках і в творчих злетах лину, / І моя Муза — щоб погладити калину, / Туди щоніч літа, як відьма на мітлі*». «*Рідна земля*» (у вірші «*Я вже забув, коли ходив ріллею...*») протиставляється «*мотлоху Монтесумі*»: асфальту, бетону, бруку, крику, стуку, виску, зойку, грюку — світу «*штучних слів, зубів, перук, / Душ, сердець, чуттів*» — всьому «*блиску і бруду Бродвею*». Віднайдений у душі Рай проектує міфологему дороги, що входить в текст образом Колумба, котрий «*не в ті краї заплив*» [Ткаченко 2014:13, 17]. Міфологема дороги, трансформуючись у вірші «*Нью-Йорк*» в міфологему лабіринту, моделює міфосценарій безкінечності. Лабіринт має як просторове («*Цей світ розкреслено на авеню і стріти*»), так і часове («*Дні — мов бетонні плити автострад / <...> / У світі цім — кризь стріт й авеню, / Немов у лабіринті день по дню / Туди-сюди невпинно сновигаю*») втілення [Ткаченко 2014:41]. Вимір Раю — духовний, хоча й абсолютно матеріалізований, окреслений в часі й просторі, в якому прочитується земний Рай — прабатьківщина: «*Часом мені здається, / Що десь є інше життя: / Там річечка круто в'ється, / Там стеляться м'яко жита, / Там дух мій витає високо, / А тут — лише моя плоть. / О, ностальгіє жорстока, / Як тебе побороть?*» [Ткаченко 2014:36].

Вигаданий **Тарасом Прохаськом** населений пункт Ялівець (розташований неподалік Говерли) стає для героїв «НепрОстих» віднайденим Раєм, «де, — зазначає Роксоляна Свято, — всім мешканцям і гостям ведеться добре і дуже по-домашньому, принаймні до приходу радянської влади» [Свято 2012:396]. Абсолютизованим райським простором є у творі дім, що експлікується в помешкання людини й у помешкання душі. У такому ототоженні топографічного й антропоморфного часопросторів — і їхня семантична релевантність: Анну чарувала «*гуцульська особливість — самому вибудувати свою хату далеко від інших. На чистому місці*» (дім перетворюється на наймудрішого за всіх «*пророків і віщунів*» і дає людині простір витворити своїми руками красу) / «*Якщо тіло — брама душі, то дім — той ланок, на який душі дозволено виходити*» [Прохасько

2002:31–32]. «Острів-скеля» є у «НепрОстих» міфологемою, що реалізується у світі абсолютного щастя як домінанта міфосценарію віднаходження Раю. В уяві Себастьяна матеріалізований рай має «родове» й етнічне, українсько-гуцульське, забарвлення (адже «час — це експансія роду в географію»): біла хатка, кам'яна лавка, козячий сир, матіоли тощо. Витворена в уяві Себастьяна маленька прекрасна країна Карпатія може бути побудована навколо Ялівця: у ній би «не було сміття, всі би знали мови один одного, а найвищою інституцією було би бюро сценаріїв <...>» [Прохасько 2002:66, 123]. «Географія», через призму якої відбувається пізнання тіл («тілесні ландшафти»), людей, їхнього способу мислення («порівняльна географія»), пов'язана з образами дороги, ріки, стежки як експлікатами міфологеми шляху.

У параесеїстиці Тараса Прохаська моделюється сценарій втрати Раю як один із варіантів міфосценарію кінця. Міфологема Втраченого Раю — структурно-семантична домінанта есхатологічного міфологічного сценарію — експлікує райську темпораль: «прадавні часи, <які — Ю. В.> запам'яталися як справжня потреба — спокій, зелень, осмислена праця з рослинами і тваринами заради достатку їжі, яка — як настоянка — насичена працею, безпекою, впевненістю, вірою, порядністю, радістю, веселощами і сенсом». Усі вказані ознаки золотого віку — «настоянки» від майбутніх хвороб цивілізації моделюють часопростір «дитячої казки, фрагменти якої намагаємося хоч частково, хоч іноді відтворити у кожному персональному образі рідного краю». «Втрачена ідилія» «нереальних часів» темпорально розходиться в протилежні вектори: як міфологізоване минуле («Казкова країна-минуле, в якій навіть найбільші трагедії ставали підпорою казки <...>») і як ідеалізоване майбутнє («Ідеальна країна, країна-ідея, яка, виживаючи і боронячись, мріяла про свій рай»). Однак, зауважує письменник, міфологізована «казкова країна-минуле <...> перестала існувати тоді, коли несподівано отримала незалежність. <...> Минуле заслонило собою майбутнє» [Прохасько 2013:13–14, 15, 21–22] (схема 2.4.14).

Чудодійне зілля, «загадковий трунок» виступає в романі **Валерія Шевчука** «На полі смиренному» магічним напоєм, що творить райські «дивні видива», які бачить людина в одурманеному стані. Так слуга Прохора Лазар віднаходив Рай: «<...> весь світ вкривався йому барвистим квітом, веселі пташки співали навкруги і літало безліч кольорових метеликів. Коли бачив людей, то ті люди янголами йому видавалися, вони прилітали в це квіткове царство і рвали

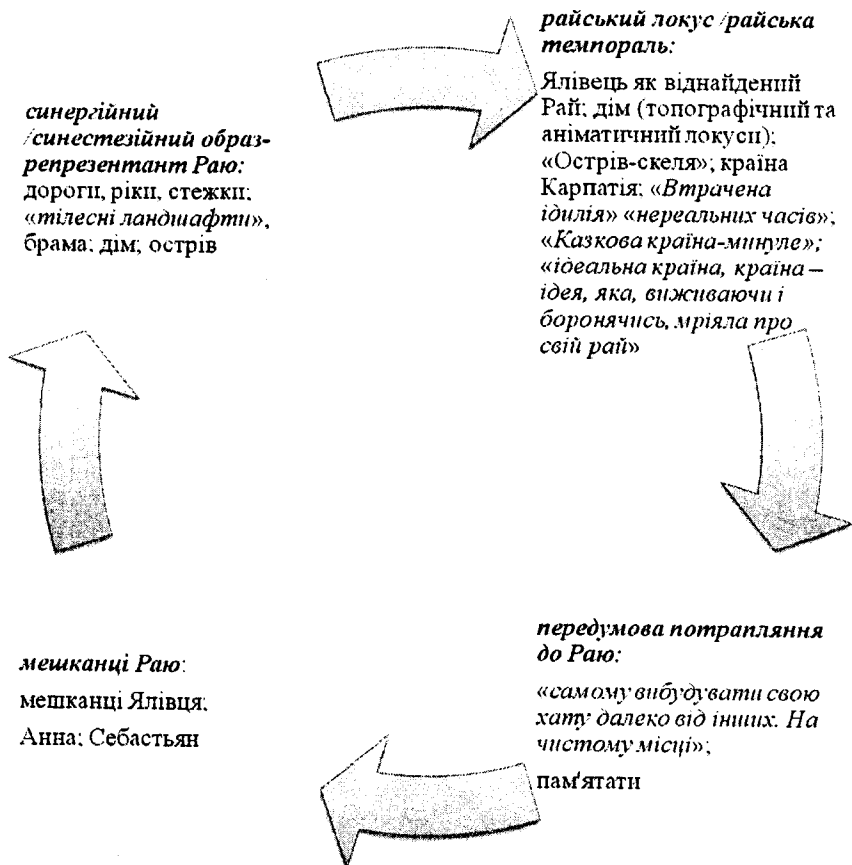


Схема 2.4.14. Текстовий алгоритм макроміфосценарію віднайденного/втраченого Раю у творах Тараса Прохаська

квіти оберемками. Тоді знову відлітали; грала м'яка, заколислива музика, і в цій музиці почувалися тоненькі голоси його <Прохорового слуги Лазаря — Ю. В.> дітей» [Шевчук 2013:63]. Чудодійними напоями стають у світі видіння для Іоанна-затворника молоко, яке пив Іоанн з вуст Настчиних, «від чого нова сила прибувала до його згниченого й замордованого тіла», й «тепле вино», яке відносило його в райський світ неземної насолоди, де «все навколо світанком тихим повилось. Почув він раптом голосні солов'їні трелі, побачив безліч кульбаб, що ними позаростала трава» [Шевчук 2013:162, 164]. Безкінечний смуток за померлими дружиною й дитиною моделює

в уяві ченця, що *«працював невтомно на святу братію»*, часопростір *«білої пустелі, засипаної снігом»*. Ця *«біла пустеля»* сприймається Федором як небесний рай, куди потрапили після смерті його рідні. Жорно стає не лише атрибутом наполегливої праці ченця, а й хронотопічним атрибутом, адже *«воно начебто назад час відкручувало, відтак мозок його напружувався до краю — кожен день того надміру печального місяця повертав назад і по-новому бачив»*. Жорно як медіатор між світом живих і мертвих переносить Федора і в уявний сніговий рай з блідою *«крижаною й неземною»* [Шевчук 2013:199] жіночою постаттю з *«малим крижаним і голим дитям»* на руках, й у світ міфологізованого райського минулого (пов'язаного з його мирським, купецьким, життям). У романі Валерія Шевчука *«На полі смиренному»* *«дивне видиво»* втраченого Раю малюється перед монахом Прохором після чудодійного напою: *«Світ його із барвистого став чорний: чорний колоратив обплітає собою все: чорне небо, сіре сонце, «оксамитово-непроглядне небо», чорний від голови до п'ят чорногуз — чорний колір стає знаком кінця, символом втрати людьми віри, вірності, надії, любові: «Всі тільки чорні сітки виплітають — хочуть зловити у них одне одного, і триватиме так до кінця»*. Таким же бачиться Прохорові й світ без зілля, коли прийшли від князя забирати сіль: *«Бачив він людей із чорними обличчями, і навіть роти їхні всередині були чорні»* [Шевчук 2013:72, 73].

У п'єсі *Богдана Жолдака* «Чарований запорожець» космосценарій актуалізується за допомогою міфологеми «Віднайдений Рай». Козак Михась потрапляє, зачарований русалчиною піснею, у підводне царство, до садиби русалки Роксанки. Рай видається *«чепурною хаткою, квітами помальованою»*, відображаючи етномаркери райського локусу: город з огірками, редискою тощо. Образом-медіатором між світом живих (козаків) і потойбіччя (русалчиного роду) виступає дзеркало. Модифіковане у «водне дзеркало», на початку п'єси воно є місцем-сховком Подобизни. Як матеріалізація відображення/тіні/двійника людини, дзеркало виконує оберегову функцію: стереже Подобизну. Втрата ж дзеркального відображення є синонімом згуби душі, розщепленням людського «я», що призводить до руйнації «я». «Люстерко» як атрибут побуту (поголитися — причепуритися перед дзеркалом) трансформується в образ-атрибут артефактуального світу. Міфосценарій віднайденого Раю у п'єсі *Лариси Паріс* «Я. Сіріус. Кентавр» розгортається через градаційний колоративний спектр: *«Є перше небо — / Воно голубе! / Є друге небо — / Воно зелене! / Є третє небо — / Воно золоте! / Є четверте небо — / Смарагдове! / Є п'яте*

небо — / Рубінове! / Є шосте небо — / Оксамитове! / А сьоме небо — / А сьоме вже / Діамантове!» [Паріс 2004:250–278]. У п'єсі **Володимира Сердюка** «Сестра милосердна» міфосценарій початку реалізується за допомогою міфологеми Раю, що актуалізується на символічному зрізі як символ руху, щастя (через образ «живого і справжнього» птаха [Сердюк 2004:294–295]), свободи (через міфему запозиченої комплементарної парадигми Ікар [Сердюк 2004:309]); на зрізі хронотопів (рай як «омріяні краї» у світі міфосну [Сердюк 2004:295]). Комедія у стилі фентезі **Сергія Щученка** «Шляхетний дон» репрезентує декілька варіантів міфосценаріїв, оприявлених міфологемою Віднайденого Раю. Один із «паралельних реальних світів» — «світ тріумфального комунізму та тотальної свободи робітничо-селянської особистості» [Щученко 2004:324] подається Євгеном — співробітником «комісаріату пролетарської фабули» [Щученко 2004:343]) — як земний рай. Вихід до цього раю відбувається через медіатори між світами: «дверцята шафи» [Щученко 2004:325], дзеркало [Щученко 2004:341], однак «Не перед кожним відчиняється дверцята, не кожен зуміє проникнути крізь дзеркало» [Щученко 2004:346]. У середньовічному «реальному світі» актуалізується також образ небесного раю, куди можна втрапити після смерті, залишившись «чистими» [Щученко 2004:331]. Філософський вимір тексту вибудовує міфосценарій «створення себе за власним бажанням» [Щученко 2004:346] як проекцію міфосценарію початку.

Міфосценарій кінця розгортається і в національно-історичному дискурсі: виродження народу* осмислюється героїнею «Інопланетянки» **Оксани Забужко** як «видирання з м'ясом» «самовладно-міцно вкоріненого у землю» «відкритозорого, дужого і рослявого» «вродливого народу» [Забужко 1996:82], а Україна уподібнюється давньогрецькому Хроносу, «який хрумає своїх діток з ручками й ніжками» [Забужко 1996:24]. Саме так з'являється міфологема незнайденного «нашого Єрусалиму», замість якого — «вироджена» [Забужко 1996:82] земля, на якій — вони, зі «скуленими плічками <...>: з такими плічками неможливо боротися з янголом, взагалі нічого неможливо, окрім як бігти «по верьвовочке», <...> що робили з коліна в коліно все глибше вгрюзаючи підборіддям у грудну клітину <...>» [Забужко

* Ось як Оксана Забужко розповідає про це в інтерв'ю Людмилі Таран: «<...> моя «ніжність», коли хочеш, генетична: в основі її — гострий, до сліз, жаль за вкинутим ув м'ясорубку історії безцінним людським матеріалом, змарнованими талантами, втоптанними у твань і табірний пил надіями» [Інтерв'ю 2002:185].

1996:83]. Втрачений «наш Єрусалим»* експлікується й мотивом втрати орієнтирів, пов'язаним з одним із ключових образів тексту — «в'язниці»: героїня виявилася «ув'язненою в клітці голої наявності — світ зробився непрозорим, вимкнулось і погасло його друге дно, мерехтючо-підводна сітка нерозгаданих значень, що доти завше світилися в снах і віршах, — тепер не було ні снів, ні, відповідно, віршів: вона втратила орієнтацію, наче позбулася одного із зміслів, оглухла чи осліпла» [Забужко 1996:86]. Отож, сні й вірші як провідники вищого, таємного, знання, як отвори у світ смислів («звідти набиралась по вінця струмуючою радістю моя утла посудинка» [Забужко 1996:88]), є беззаперечною умовою світотворення, світоіснування, а їхня відсутність — «втрата орієнтирів»** — певний знак, передвісник внутрішнього апокаліпсису, наслідком чого є оголення душі: «вивернулась чорною підкладкою назовні, зробилась нищівною — смертоносною <...>» [Забужко 1996: 88].

У романі Тетяни Белімової «Київ. ца» утопічність раю на землі пов'язується з іманентними даному сценарію мотивом гріха та міфологемою Вавилону як символом, знаком, хронотопом гріхопадіння. «Гріхове міні-місто», яким герой роману називає гральний ресторан «Вавилон», насправді є «ефемерним, вигаданим світом, задзеркаллям», де «безтурботні пташки з фасаду співають про райську насолоду, а безсонні круп'є за столиками знай припрошують робити ставки» [Белімова 2013:27]. Ще одним «вигаданим» раєм у творі є «ірреальний простір власних бажань», яким стає для героїні віртуальний хронотоп в Google'i «Київ — крапка — юа», що спроможний в уяві перетворитися на небесний рай: «<...> може, це і є той самий небесний град, отой Київ — крапка — юа, де Макс і Альона можуть бути разом? Обмінюватися смайликами? Махати одне одному віртуальними ручками? Жити в цьому ірреальному світі разом без болю й туги, нікому не завдавати прикроців і смутку?» [Белімова 2013:198, 240]. Подібним нездійсненим раєм є для героїв роману Тані Малярчук «Біографія випадкового чуда» Америка — «рай на землі. Там дороги вимощено доларами — бери, набирай, скільки хочеш. Правда,

* Людмила Таран продовжує цей синонімічний ланцюг «України — Втраченого Раю»: «ця Богом забута країна», «земля, де занапашено рай», де «неписані ярма» [Інтерв'ю 2002:118].

** Письменниця зізнається: «<...> коли підсвідомість «глухне», я цілковито втрачаю орієнтацію» [Інтерв'ю 2002:195].

чорних багато, колишніх рабів, на них, коли дивишся, завжди сміятися хочеться, але сміятися не можна, бо застрелять» [Малярчук 2012:40].

2.3.1.2. Макроміфосценарій братовбивства як складова міфологічних прецедентних парадигм

Одним із варіантів есхатологічних міфосценаріїв є сценарій брато/сестровбивства. Григорій Грабович у розвідці «Гоголь і міф України», аналізуючи твір письменника «Страшна помста», озвучує гіпотезу прототипного кайно-авелівського вбивства Петром брата Івана. Літературознавець пропонує міфологічне пояснення джерел прокляття в повісті Гоголя, розглядаючи другу частину як ритуальне повторення міфу «у сконденсованій, спрощеній формі» [Грабович 1994:140]. Гоголівське бачення братовбивства проявляється у тому, що Іван і Петро обстоюють не метафізичні принципи добра і зла, а «дуже реальні елементи соціального буття, достоту як у Біблії, — осідлий і кочовий способи життя» [Грабович 1994:140]. Детально Григорій Грабович розглядає дихотомію «осідлий — кочовий» через призму «організуючої міфологічної структури» [Грабович 1994:143] в розділі «"Миргород": посилення й розвиток»). Існування цих «двох моделей і двох систем цінностей українського життя» [Грабович 1994:142] є передумовою реалізації есхатологічного міфосценарію, адже, як пише дослідник, «деструктивна природа цієї ворожнечі — сама по собі достатнє зло» [Грабович 1994:143]: скажімо, два товариші із «Двох Іванів» у цьому «зруйнованому й похмурому світі <...> сподіваються знищити один одного» [Грабович 1994:143].

Художній текст є плетивом смислів, слів, інших текстів. Такими знаковими текстами-прецедентами для «Казки про калинову сопілку» *Оксани Забужко* є християнська (представлена Старим та Новим Заповідями) та етнічна язичницька, народнопоетична (сконцентрована в українській народній казці «Калинова сопілка»*) семіотичні моделі.

* Однак письменницю «спостиг справжній культурний шок» [Забужко 2012:112]: аудиторія не впізнавала/не прочитувала фольклорні нашарування повісті [див. про це в есеї «Дві слова до "Казки про калинову сопілку"»: Забужко 2012:111 — і далі]. Авторка, збентежена читацькою необізнаністю української народної обрядовості, фольклору (який «<...> гіпнотизує <...> нерозбірливим, уривчастим гулом безіменних людських голосів, наче криками потопельників десь далеко в морі під час шторму <...>» [Забужко 2012:123]), зізнається: «Стало <...> ясно, що все моє стилізаторське, любовно-реставраційне "вишивання хрестиком" — по деталях, по затраченій архаїці — пішло, делікатно висловлюючись, коту під хвіст <...>» [Забужко 2012:114].

Літературознавчі, психоаналітичні, лінгвістичні інтерпретації повісті Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку» вибудовують справжній номінативний та жанрово-варіативний спектр твору. Так, «Казка про калинову сопілку» — це «перверсивне перетлумачення української народної казки» (Н. Зборовська [Зборовська 2006:458]), повість-притча, повість-міф, повість-метафора (Я. Голобородько [Голобородько 2005:20]), «повість-ремейк» (А. Новиков [Новиков 2013:149]), «твір жанру мішаної форми» (А. Соколова [Соколова]), феміністична «казка» (Н. Зборовська [Зборовська]), «жіноча інверсія сказання про Каїна й Авеля» (В. Агеева [Агеева 2001:4]) тощо. На переконання Ніли Зборовської, текст Оксани Забужко, хоча й побудований на матриці української народної казки, проявляє «небезпечний характер маргінального перетлумачення на основі змішування “добра” і “зла”» [Зборовська 2006:459], що ґрунтується на діяхронії свідомого-підсвідомого. Так, зазначає дослідниця, «нерозрізнення добра і зла <...> є продуктом не архетипу Бога як вищої свідомості, а архетипу диявола як несвідомого. Саме архетип диявола як недиференційоване несвідоме й надихає на перверсивне перетлумачення коду української казки О. Забужко» [Зборовська 2006:459]. Гріх сестровбивства несуть обидві сестри: якщо Ганна «наділена більшою деструктивною енергією, потужнішими некрофільними потягами, більшою оральною жадібністю, надзвичайним демонічним талантом, що робить її явною сестровбивцею», то Оленка — символічна сестровбивця, злочинність якої — «прихована, провокативна» [Зборовська 2006:461–462]. Тому таке біблійне тлумачення сюжету братовбивства, де обидві сестри є винними, Ніла Зборовська називає «садомазохістським ерогенним» [Зборовська 2006:462]: одному судилося бути жертвою, а іншому — вбивцею. Окрім того, в тексті розщеплюється ще й материнсько-батьківський код, сутність якого зберігається в народній традиції: «від батька — моральний закон і любов, а від матері — інстинкт, активізація якого веде до злочину*» [Зборовська 2006:459–460]. У тексті О. Забужко все перемішується тотальною заздрістю: «Заздрість Ганни проектується на батька Оленки та його любов до Марії, заздрість Оленки — на Ганну, оскільки Ганна має еротичну перевагу над сестрою» [Зборовська 2006:461–462].

Біблійний код зашифрований у міфологічному сценарії братовбивства, репрезентованому, зокрема, старозавітним сюжетом

* У «Слові до перського читача» Оксана Забужко розуміє брато/сестровбивство — «марно пролиту кров» — як «порушення не лише людського, а вселенського, космічного закону — злочин проти світобудови» [Забужко 2012:118].

про братів Каїна та Авеля. Марія Брацка називає його «чортівською ініціацією» [Брацка 2013:66], розглядаючи образ Вернигори з роману А. Марцінковського «Наддніпрянське пограниччя» через призму боротьби божественних і диявольських сил. Переступивши межу (= пройшовши ініціацію, але диявольську), «Каїн та перелюбник наклав на себе покуту — відлюдництво, самотність у молитві» [Брацка 2013:66]. Міф про Каїна та Авеля «трансгендерно переграно» [Семків 2012:417] Оксаною Забужко в «Калиновій сопілці»*. Із самого початку твору цей біблійний сюжет вводиться як перспекція подій, як знак, передчуття, натяк: «<...> тату, що то таке на місяці темніється?... А, — сказав Василь, — то брат брата підняв на вила, два брати було, Каїн і Авель, от Бог їх і поставив угорі над землею, щоб люди бачили й не забували гріха, а ти йди спати. Ганнуса пильніше придивилася темнавим патьокам на срібному місячному поді — й справді вгледіла дві невеличкі, мов далеко серед поля, людські постаті, одна трохи над другою, обидві якомсь чудно розчепірені, і між ними навскоси, тонким просмужком — рівчак, а чи жолобок, — акурат тому горішньому на рівні грудей... А чому він його підняв на вила, спитала ще вона, хоч насправді їй хотілося спитати дещо інше — а саме, як може Бог вічно тримати їх там, на місяці, надто того, на вилах, — чи ж йому не болять? Чому їх не розрізнено — от яке питання їй невиразно дошкуляло: якщо їх виставлено там на кару, то чому обох скарано однаково?...» [Забужко 2013:19–20]. У тексті зразу ж експлікується кілька мотивів: гріха/спокутування гріхів, пам'яті/нагадування, розрізненості/єдності. Останній виявлюється імплікованими образами води та ножа/вил. Протягом розгортання та напруження сюжетної лінії зростає й філософсько-психологічний вимір скоєного гріха: Ганнусі «стислося серце <...> тою самою необорною, тоскною мукою, яку мусять відчувати — хіба приречені на страту та непростенні грішники» [Забужко 2013:80], так дівчині важливо було зрозуміти: «було собі два брати, Каїн і Авель, одного батька-матері діти, не від роду ж їм було приділено, одному статися жертвою, а другому вбійником?» [Забужко 2013:78–79], «Бог уперве зглянувся на Авеля і на жертву його, а на Каїна і на його жертву не зглянувся, а чи ж Каїн над своїм плодом не так само, як і брат його, гарував, може, й рук не покладаючи? Чи ж йому не кривдно було, що Бог його працею знехтував, а Авеля злюбив?» [Забужко 2013:79] і «чому зглянувся Господь на Авелеву жертву, а на Каїнову

* Див. про «трансгендерну стратегію» Оксани Забужко в розвідці Ростислава Семківа «Леді Годіва з країни дулібів» [Семків 2012].

не зглянувсь?» [виділено автором: Забужко 2013:80]. Одне питання тягне за собою інше — і дві відповіді: одна — Ганнусина, інша — панотця — перетинаються, сходяться в одній точці: Ганнусине «*може, Каїн і нестак пімститися братові хотів, як направити вчинену йому від Бога кривду: не супроти братові вила піднімав, а Богові давав до знаку, що порушена Ним у світі рівновага, — ніби сам узявсь наступити на другу шальку терезів*» [Забужко 2013:79] абсолютно не чує панотчине «*то ж то й ба, що Бог бачив Каїна, який він є, ото й учинив спит його гордині, понизивши в очах брата його, а той, замість покаятися, поліз із Богом за барки братися, то й скоїв такий смертний гріх, що не буде йому прощення повік-віку*» [Забужко 2013:78–79].

Міфологічний сценарій братовбивства (як, до речі, і будь-який інший міфосценарій) передбачає наявність суб'єктів подій та самої дії/події. Так, біблійний прототекст трансформується в художньому творі перш за все по лінії персонажів-актуалізаторів сюжету: старозавітні брати Каїн та Авель зазнають гендерних метаморфоз у повісті української письменниці: вони — сестри Ганнуса та Оленка. Текст експлікує народнопоетичне, фольклорне протиставлення «бабина дочка — дідова дочка» (що відсилає нас ще до одного прецедентного тексту — української народної казки): «*свашкуй, чоловіче, коло своєї дочки, а моїй дай спокій, — отак уперше було промовлено між ними те, що згодом, уже як дівчата повиростали, вицепилося бо-зна-звідкіль у вуличну про них гутірку навек — ні відшкребти, ні відмазати: дідова дочка й бабина дочка*» [Забужко 2013:27]. Антитеза добра — зла реалізується етностереотипною опозицією «гожа, привітна людям дитина» — «відлюдькувата, погорда дівчина»: «*по-справжньому добре вона чулася отак на самоті, коло річки, в лісі чи в полі, а з людьми, хоч своїми, хоч чужими, все їй було недогода — ніби звідкілясь із широкого світу мали одного дня прийти привітати її якісь інші люди, схожі на тих, що в дитинстві населяли казані матір'ю казки, і то задля тих інших людей вона щодень убиралася й чепурилась — царівна на вежі, а для цих, що довкола, сліпих і мізерних, усього тільки — розгіршикана бабина дочка, що гордує та менджує найкращими на селі парубками, як циган кіньми, невідь на кого чекаючи, — дідова була їм вже ж що привітніша, чемна та добра дитина, еге ж, і роботященька, нівроку*» [виділено автором: Забужко 2013:52].

Обидві сестри від початку були означені Божою ласкою та диявольською, «*планитуватою*» «*печаткою*» — «бусурманським тавром». Знаково ключова християнська антитеза репрезентується міфологемами місяця і сонця (остання імплікується мотивами веселості,

безтурботності, радості тощо). Місяць виступає смисловою доміантою всього тексту, дескрипторно розгортаючись фоново-культурологічною, етнічною та індивідуально-авторською іпостасями образу на таких міфологічних зрізах:

- знак: «місяць-недобір» («...на трохи зависокому як для дівчинки, опукло-буцатенькому лобику виразно темнів збоку невеличкий багрянний серпик, наче місяць-недобір» [Забужко 2013:3] як знак «бусурманського тавра» [[Забужко 2013:3], знак «планидників», «підмінчат» [Забужко 2013:4], тобто «не-од-людей посланий знак, <що — Ю. В.> хоч наяву, хоч у сні, він промовляв якоюсь своєю мовою, владною й темною, до котрої простому чоловікові зась» [Забужко 2013:4–5]. Саме таємничість цього знака й визначила його смислове розчеплення-роздвоєння: Божий то знак чи диявольський? — що вимагало покірного очікування, «покіль та сила, що була собі про себе по-своєму провістила, зволить нарешті оприявнитися сама» [Забужко 2013:5]. «Слід відомо-чийого кігтя» пізніше матеріалізується в дияволі. Місяць із нейтрального споглядача людського земного життя перетворюється на активного учасника подій [Забужко 2013:19];

- хронотоп-топос одвічного єдиноспокутування гріха убивці та жертви: «як може Бог вічно тримати їх там, на місяці, надто того на вилах, — чи ж йому не болять? Чому їх не розрізнено — от яке питання їй невиразно дошкуляло: якщо їх виставлено там на кару, то чому обох скарано однаково?» [Забужко 2013:20]. Каїн та Авель на Місяці — як символ постійного нагадування про скоєне братовбивство: «...Бог їх і поставив угорі над землею, щоб люди бачили й не забували гріха...» [Забужко 2013:19];

- уособлення Небесної сили, що вступає в протиборство із землею: «Місяць стояв уже високо, світив на повну силу недужним горючим сріблом у синцюватих протінях улоговин і, своїм звичаєм, мовчав їй просто в лице так, ніби обіцяв колись заговорити, — дівчинці перехопило дух, мов вибило, як із переповненого бутля, корок: якась сила леготом ішла від землі, інша вступала в тіло й текла по ньому взгору, піднімаючи волосся, і здавалося, ще мить — і вона знесеться в повітря й попливе, як бувало в снах, над залитими місяцем садами» [Забужко 2013:19];

- передвісник: таємний знак місяця на лобі дівчини передвіщав доторк доброї чи злої долі, Божого чи диявольського втручання, допомоги і, як вірила сама володарка цієї «місячної позначки у себе в косах» [Забужко 2013:48], — «заспокійливої, бо непохитної обіцянки якоїсь великої й незабарної винагороди» [Забужко 2013:48]. Це — місячний знак Долі, очікування якої було спочатку «чистою, нічим не скаламученою

радістю буюння» [Забужко 2013:77], пізніше — «тупим і виснажливим трудом» [Забужко 2013:77] і — врешті — «марним трудом», «химерами» [Забужко 2013:77];

- матеріалізоване Зло: таємний місячний знак символічно проступив на Долі Ганнусі у вечір сватання Дмитром молодшої сестри Оленки, коли Ганнуса відчула зміну: «щось лихе вступало в неї, так нагло окрадену з своєї непереможної сили, щось таке канудне, як розлита по жилах негасимого гаряча сверблячка: куди бігти, що з собою почати?!» [Забужко 2013:77–78]. Овиявлення темної сили відбувалось поступово: психологічним відчуттям безвиході, коли, «здавалось, іще трохи — й зачне дряпатися од безвиході в стіни, рвучи на собі волосся, як мичку, тільки ж із власної шкіри, як не скачи, не виплигнеш» [Забужко 2013:76–77]; появою диявольського смороду: «і запахи вона чула все якісь гнилі, немов усе в хаті й коло хати протхнулося смородом» [Забужко 2013:78] і звуків: «і звук мучив цілий час не пересідаючи, як ото бува коли в ушу дзвенить, тільки нижче, глухіше, — дуднячий звук, ніби луна по тому, як у тулумбас ударено, або двигонюче гоготіння чийогось удаль розпростороного реготу, од якого нема куди скритись: хто то з неї сміявся, який враг торжествував?» [Забужко 2013:78]. Після скоєного вбивства сестри усі звуки, запахи дійшли свого апогею: «вальнув у ніздрі, славно забиваючи намороки, хоч пий, хоч купайся, — масний, живлющий, гарячий червоний дух, — мов цілий світ разом, нарешті, відчинився — і ринув назустріч Ганні-панні, аби напоїти її невтоленність, і, потрясаючи над головою скривавленим ножем, п'яна, аж точилася, од такого обрушеного на неї багацького — багатіше не буває! — весілля, вона крикнула в зашморгом розкручене вгорі небо, що посвистіло невідь-куди, теж, либонь, від жаху, пірвавши, як смерчем, за собою крони дерев, — до Того, Хто там сидів, ніколи не даючи зазирнути собі в лице, і луна її переможного реготу застугоніла лісом, мов гук невидимого війська: а щоб знав!...» [Забужко 2013:97]. Образ владики нечистої сили з'являється матеріалізованою річчю: «широкий та розкішний парубочий пояс — вилискувавсь проти місяця коштовним шовком, рясною грою золотих, як лелітки на воді, китиць, таких зблизька пушистих, що рука сама тяглася їх попестити...» [Забужко 2013:81]. Пояс для Ганнусі — атрибут чоловіка. Не випадково на здогад приходить Дмитро як власник пояса (однак «Дмитрові пояси, навіть найсвяточніші, проти цього були що півень проти павича» [Забужко 2013:81]), на згадку — батько (із чим пов'язаний дитячий біль небатькової доньки: «обережно, затамувавши подих, торкнулася Ганнуса делікатної тканини (запекло при тім, мало сліз не викресавши, далекою

згадкою, як колись, ще повною сподівань дівчинкою, так само голубила в пелені крамні бинди, що батько привіз із ярмарку: тату, тату, чи я ж вам не дочка!)...» [Забужко 2013:81]. Пізніше пояс, експлікуючи реверсивний мотив схожості за формою (що «*одчувався як живий — прохолодний, але водночас мовби розпашілий ізсередини, як її власна шкіра після купелі*» [Забужко 2013:82]), трансформується в змія як хтонічний образ-символ нечистої сили, як матеріалізоване зло: «...*тітко, тітко, а до вас уночі змії у комина влетів, такий, як зірка хвостата, я сам бачив!*» [Забужко 2013:95]. Образ змія овиявлюється ще й зооморфним образом — атрибутом диявола: «...*у дворі грав проти місяця, зміями вигинаючи ший, четверик вороних, як глупа ніч, коней...*» [Забужко 2013:83]. «*Місячні роги*» [Забужко 2013:3] є образно-смысловою синекдохою рога того чорта, що, з'являючись перед очі Ганнусі-панни пекучим поясом і приходячи щоночі «*гарячим вихором*» [Забужко 2013:83–84], «*чорною чоловічою постаттю*» [Забужко 2013:83], забирає її душу, спопеляючи вогнем пристрасті тіло. «*Місяць-недобір*», таким чином, стає знаком не-долі, підтверджуючи народне повір'я про лихі сни.

Міфосвіт сну в повісті виступає своєрідним смысловим перевертнем (яким виявився й «*найдоосконаліший чоловік, на чий вид мала б сконати на місці, провалившись в божевілья, будь-яка людська уява*» [Забужко 2013:85]), що перекидає все з ніг на голову: «...*от такого, власне, щось такого й мусило їй приклучитися, на щось таке вона й чекала від самого малечку, оце ж, нарешті, й воно, її виграний жереб, королівська заплата! — хто ти, покажися, спитала, відтуливши віконницю, хоч у глибині душі вже твердо знала: хто б не був, то й є її доля...*» [Забужко 2013:83]. Міфосон породжує псевдознаки: змієвий язик множить «*безліччю дужих, як кремінь, чоловічих рук, що всі нараз її місили, тільки не грубих ланисьок, як Дмитрові, а таких, попри всю болючу міць, чулих, мов на кожному пальці мали по лоскотливому язичкові, і вона топилася в тих руках, як віск, умілюючи й перетворюючись на єдину готовність — увібрати в себе разом усенький світ...*» [Забужко 2013:84]; близькість із дияволом відчувається Ганні «*несамовитим, скаженим, до білого розжареним блаженством*» [Забужко 2013:85]; пекло обертається раєм у «*міжзоряному*» просторі, де «*замерехтіли-закрутилися довкола зірки, переплутуючись, як світляне волосся, вогненними хвостами*» [Забужко 2013:85]. Змій (змії) як загальнокультурологічний образ-атрибут потойбіччя, як зооморфно-хтонічне уособлення диявола постає на самому початку твору в одному смысловому ланцюзі з кіньми — королівськими, княжими знаками долі: хтонічно-зооморфний код, за допомогою якого дешифрується образ коней, підтверджує

їх смислову спорідненість зі зміями, їх диявольську знаковість («<...> говорила про дівчину-золотоволоску, яку князенко підгледів у березі, коли купалася, а потім посватав, про Ганну-панну, яка тричі приїздила на королівський бенкет — спершу четвериком, тоді шестериком, а тоді восьмериком таких вороних, як змії, що являлися їй із розкритої верби на вгороді, і як дивувалося все зачне панство й посполиті, нетямлячись, чи то царівна, чи королівна, чи зоря ясна в палатах засіяла...» [Забужко 2013:6]). Увесь хронотоп міфосну насичений псевдосакральними знаками та образами-перевертнями: «прийшов, слава-тобі-Господи, шепотіла вже й нестак радісно, як із полегкістю, зачувши його коло себе, — але він зараз же немов даленів, захмарений і невдоволений: чому за те, що я прийшов, славиш Бога, а не мене? — вона й сама подивувалась такому очевидному, і як ото досі не завваженому, безглузду: ба й справді!...» [Забужко 2013:90]. Псевдосакральність «найнещаднішого чоловіка на світі» [Забужко 2013:86], того, кому «належать добірні душі» [Забужко 2013:91], підтверджується низкою сакральних атрибутів, які, потрапляючи не у свої контексти, тонізуються, перекидаються, вивертаються (нанизування в цих контекстах семантики уподібнення, що вводиться за допомогою порівняльних слів ніби, мов, хіба лише: «...і світ і ринув у неї зненацька, твердим, аж гострим, аж вона закричала, таким крижаним холодом пойняло нутро — ніби вхромилася в неї навиліт крита пекучою бляхою церковна дзвіниця, і на тій дзвіниці вона з свистом шугонула вгору, в наскрізно дзвнячу відлунням власного крику чорну пустелю, якимсь відпадаючим окрайчиком себе колишньої встигнути подумати, що оце ж і є смерть!...» [Забужко 2013:86], «Щось непомисленне, неймовірне й моторошне було в тім, що приступний звичайним смертним очам чоловік годен бути таким прекрасним, — щось, хіба лиш бляклим натяком звідане нею раніше, коли з солодким жахом убачала в кишталтах власного тіла чашу з Святими Дарами, тільки тоді їй здавалося, мов на дні того провалля, куди отак упівोка ледве важилась глипнути й зараз-таки одсахалась, отворено, й грають сліпучим світлом, райські брами заживоття, — і ось вона була, краса, таки правда що сліпуча, мов шкіру з тебе здерто на сам вид, та тягло від неї — застиглим, мов навіки, холодом: тою самою тоскною, безберегою, як море, передсмертною мукою стратенця, що вже скільки разів миттєвим стиском підсисала їй серце, а тепер простяглась перед нею втілена навіч, не обійдеш-не об'їдеш, — і, втупившись безживним зором у червоні плями свого дівоцтва на розорених перинах, вона зрозуміла, що цієї ночі стала за жінку найнещаснішому чоловікові на світі» [Забужко 2013:86]. Міфосон насичено протилежно спрямованими

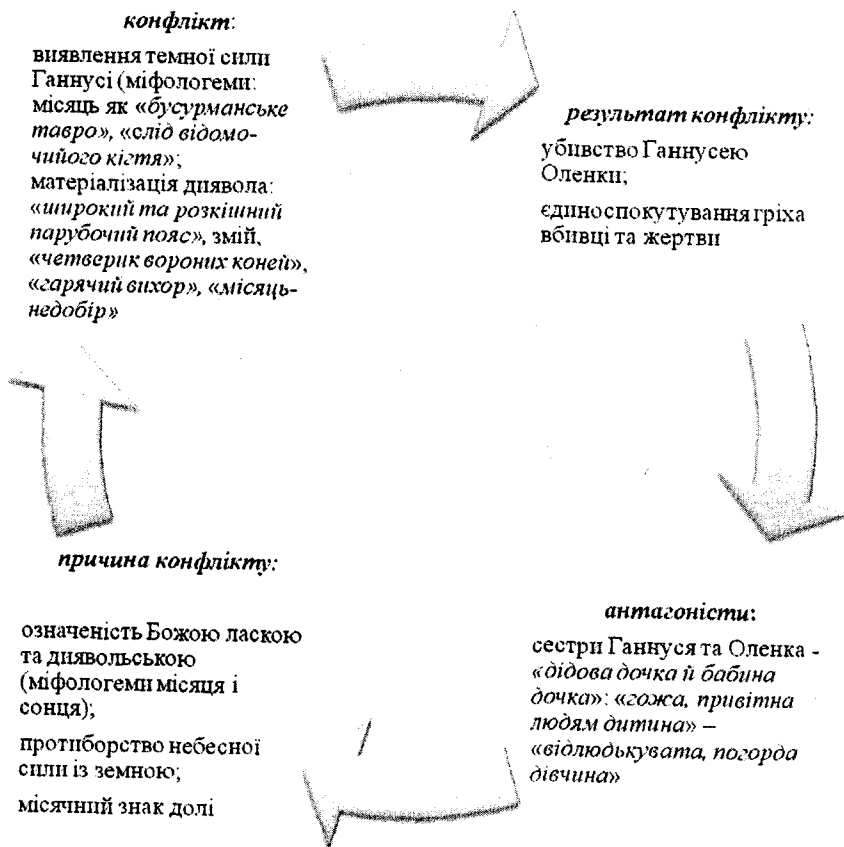


Схема 2.5.1. Текстовий алгоритм макроміфосценарію братовбивства в повісті «Калинова сопілка» Оксани Забужко

вертикалями, що на лексичному рівні тексту експлікується дієсловами лексико-семантичної групи руху: *ринув* (↓), *шугонула вгору* (↑). Та й весь міфосвіт сну в тексті сприймається як смисловий оксюморон.

Хтонічний хронотоп ночі — злиття Ганнусі з дияволом — має часове обрамлення: коротке іржання, наче регіт, коня («Ганнуса зрозуміла, що на цей звук вона й обудилася: одчини, озвався незнайомий голос, владний і ніжний, до кісточок проймаючий золотим приском, — чоловічий голос, густий і глибокий, але звідки йшов?...» [Забужко 2013:82–83]) — спів півня («і в змиг ока постіль її спорожніла, навіть подуву тепла по тому величезному тілові не зоставивши» [Забужко 2013:86]). Межі міфосну розімкнені в інший — «як завше, короткий і мертвий уранішній сон»

[Забужко 2013:92] — сон, «*як глухий колодязь без сновидінь*» [Забужко 2013:86].

Так, образ місяця розкривається на міфологічних зрізах атрибутів (нечистої сили), знаків (диявола), передвісників (лиха, біди, неолі), хронотопів (місяць як хтонічний хронотоп, зімкнений із міфосном), символів (псевдодоли, псевдошастя), медіаторів (посередник між світом живих та мертвих, реального буття та ірреального, потойбічного світу (морю, вовкулаків, нечисті), метаморфоз (місяць-перевертень у хтонічному хронотопі міфосну навиворіт).

Саме через часопростір міфосну в ролі суб'єкта зіставлення вводиться образ «*глухого колодязя*»* як маркер мертвої води. Символом туги, душевної пустки є образ спраглої розпеченої землі: «...*не-чія точила роками Маріїне серце, перетворюючи його на ятрючу, навіть і сном непогасиму пустку, що волала втишення, наче випалена земля води у спеку...*» [Забужко 2013:8], що ототожнює антропоморфний світ зі світом живої, одухотвореної природи.

Так сценарій братовбивства, трансформований в авторському прочитанні Оксани Забужко в сценарій сестровбивства, репрезентовано ключовою міфологемою місяця, етноміфологемами колодязя, калини, сопілки та низкою мотивів: живої/мертвої води, крові, вогню тощо (схема 2.5.1).

Сценарій сестровбивства розгортається не лише в контексті космогонічних чи есхатологічних міфосюжетів, але й в парадигмі близнюкових міфів. Так, у романі *Володимира Лиса* «Острів Сильвестра» близнюкова семантика присутня на всіх рівнях тексту, перш за все образному: починаючи з дзеркальних імен сестер-близнюків Ліра/Ліда, їхнього «дзеркального» характеру та поведінки й закінчуючи заміщенням, наслідуванням, що стають відвертою псевдоідентифікацією: «*Вона якийсь час намагалася робити все так, як Ліра, — розставляти речі, розкладати іграшки акуратно по своїх місцях, турботливо питати маму, що в неї болить і чому мама нахмурена, тулится до маминих колін, удаючи маленьке кошеня, вивчати вірш за віршем, щоб декламувати їх перед гостями, вирізати з паперу і розфарбовувати фігурки всіляких звірят і квіточок, обходити квітник довкола будинку, видивляючись, чи не розпустилася ще одна квіточка, а коли побачиш це диво ("діво, діво", — плескала в долоньки Ліра), то повідомляти про це ледь*

* Пор. аналіз образу криниці в художньо-мовній поетичній системі Тараса Шевченка Наталії Слухай, яка описує етноміфологему — психологічний асоціатив як актант щасливого/нещасного кохання, ситуації смерті, вбивства тощо [Слухай 2005:93–98].

не всьому світові, вдягати татowego капелюха і вигадувати в ньому історії про розбійників. Безумовно, що в Ліді виходило все це гірше, а Ліра бігла скаржитися матері, що сестричка її передражнює. У Ліді, звісно, були свої достоїнства, звички і риси характеру. Але їй здавалося, що батьки зовсім не звертають на неї уваги. Що вони навмисне підкреслюють її вади (не так ходиш, ось так треба класти ручку на стіл), що вони виставляють перед родичами і сусідами, яка вона нездара і нехлюйка (почуті слова, хоч вони стосувалися сусідської дівчинки Настуні, назавжди врізалися у пам'ять). Що цікаво, вона майже не мала претензій до батьків, а всю свою неприязнь спрямовувала на сестричку. Спочатку вона робила їй дрібні капості (уципнути, коли поблизу нема нікого, облили фарбою вирізані й розфарбовані квіточки), потім розробила цілу систему, як виставляти Ліру на посміховище (наприклад, коли та прочитала вірша перед тітонькою Лесею, пригадати мовби ненароком, як учора Ліра смішно гикала і не могла зупинити гикавку). Потім народився план, як... як убити* Ліру, а самій стати нею. Ліда почала вивчати поведінку сестри, звички, зачинившись у порожній кімнаті або забравшись до запущеного саду, проводити сеанси-репетиції, де вона вже була Лірою, а не Лідією <...> Ліда грала свою сестру — слова, жести, голос, рухи, геть усю модель поведінки. Їй це все давалося важко (хоча не так і важко, адже вона довго, майже два роки, проводила свої таємні репетиції), але поступово вона звикала, увіходила, вживалася в роль, як увіходять справжні актори, немовби розчинялася в цій ролі, їй уже було не відрізнити, де актор, а де персонаж» [Лис 2009:63–66].

Сценарій сестровбивства актуалізується міфологемами, що стають його домінантами, як-от «гнилий дерев'яний міст, в якому між дошками зяяли великі щілини», міст-медіатор між світом живих і мертвих (де й відбувається навмисно-випадкове вбивство: «<...> Ліда бігла за тобою і несподівано провалилася вниз,<...> її підхопило й понесло течією»); «темний підвал» — хтонічний хронотоп, у якому проходить своєрідний ритуал ініціації «вбивці» Ліді-Ліри, часопростір, у якому моделюється ірреальний світ масок, дублюючи псевдожиття героїні: «Там, у сирому, темному підвалі Ліда раптом почала будувати інший

* Микола Луцюк, описуючи давньосхідний контекст близнюкових міфів (зокрема біблійний міф про Каїна й Авеля), називає мотиви ворожнечі, помсти, відкритого протистояння проявами «міметичної кризи, або кризи відмінностей»: «Міф однозначно акцентує на наслідках такої ворожнечі, коли моральні інтенції стають вчинками, які незворотно міняють початкову картину світу, роблять світ різнополюсним, привносячи в людську історію протистояння і війни» [Луцюк 2015].

світ. Він уже складався з сотні, тисяч масок. Їх більшало і більшало, Ліда добувала їх із надр своєї свідомості й уявно ставила перед собою. Запам'ятовувала, давала імена. Це був початок її другої життєвої гри. Вигадані нею персонажі були такими ж реальними, як ті, що жили насправді. Ці люди-маски називалися по-різному. Вони мали й не мали імен. Вони народжувалися і вмирили, перероджувалися в інших. Іноді вони збиралися в коло, щоб затанцювати танець, а в центрі кола стояла вона, Ліда. Стояла й усміхалася, боячись одного: аби те коло не почало звужуватися, аби вони, люди-маски, не почали підступати до неї». Прикметно, що хтонічний хронотоп помножував свою патогенну символіку інтравертними тератоморфними образами масок-чудовиськ: «Серед масок, які з'явилися, які вона підсвідомо викликала, — найбільшою, найрозмноженішою була маска Ліри. Її сестри, котра вже не існувала на цьому світі. Коли ця маска вперше з'явилася, виникла з непроглядної темряви підвалу, Ліда жажнулася, закричала, потім затулила обличчя руками. Вона сиділа так довго-довго, знестямлено тремтіла, бо боялася, що маска ось-ось доторкнеться до неї своїми холодними руками, почне обмацувати, а потім і душити. Але ніхто не торкався. І через якийсь час, усе ще тремтячи, Ліда відняла руки і розплющила очі». Ініціацію героїні, дванадцятилітня «вбивця» Ліда-Ліра, проходить у наймоторошніших підвалах своєї свідомості й виходить звідти іншою — собою: «Зрештою, тієї хвилини, сама того не усвідомлюючи, Ліда не тільки поборола свій страх, не тільки перемогла саму себе й маму, котра, як пізніше виявилося, у ці хвилини божеволіла там, наверху, в будинку. Вона зрозуміла, що зазнала поразки у бажанні стати Лірою (завжди заздрила тому, що сестру назвали так незвично і поетично), але стала тим, ким і мала стати...» [Лис 2009:65, 68–69, 70]. Інший герой роману — Сильвестр — проходить ініціацію спробою самогубства на острові з метою реалізації сюжету вигаданої повісті Сильвестра — «казки, яка була всередині, у єстві його, але виривалася назовні» [Лис 2009:175], і віднайдення його загубленої душі — «сестри того, що <він — Ю. В. > прожив, <...> сестри <його — Ю. В.> байдужості і <його — Ю. В.> втечі», віднайдення «гармонії, до якої <душа — Ю. В.> прагла все життя, але так і не змогла знайти» [Лис 2009:179–180, 104].

Однак сюжет роману Володимира Лиса оприявнює цілу низку «псевдо»: псевдожиття Ліди-Ліри, її псевдототожність сестрі обертаються не просто імітацією, грою, а й псевдоініціацією: одужання не відбулося, бо, як виявилось, не було й хвороби, тобто сестровбивство стало власне псевдовбивством: грою хворої фантазії матері дівчаток і хворобливою уявою та роботою підсвідомості Ліди, яка

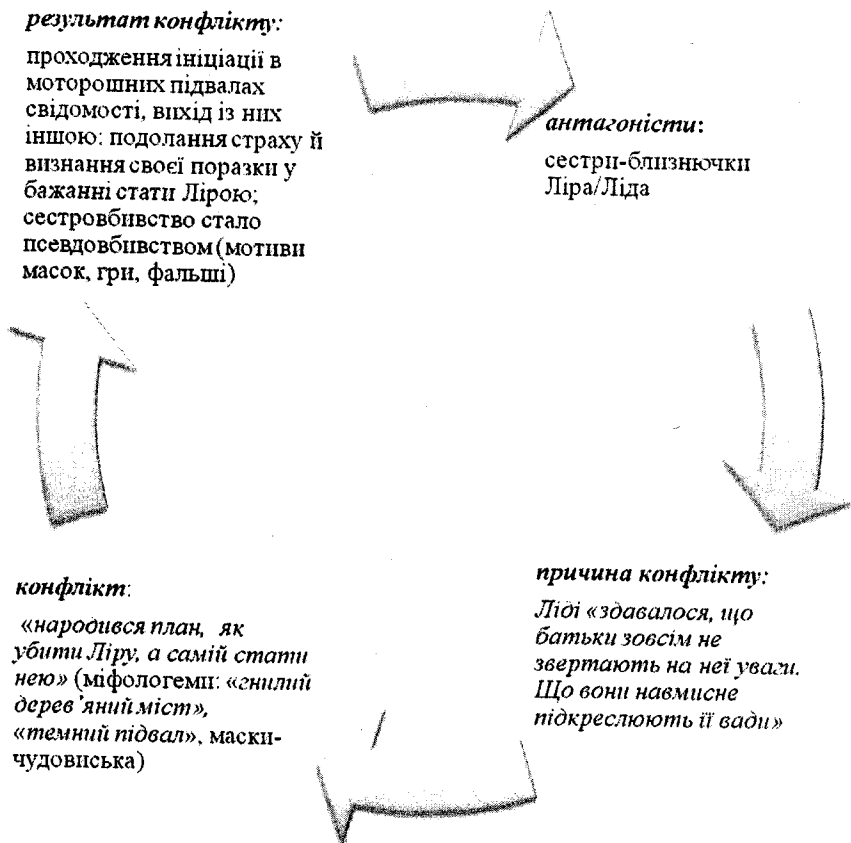


Схема 2.5.2. Текстовий алгоритм макроміфосценарію братовбивства у романі Володимира Лиса «Острів Сильвестра»

ненавиділа сестру Ліру зокрема за її «поетичне ім'я». Віртуальний сценарій сестровбивства моделює дублювати близнюкових конструкторів «дивної, напівбожевільної чи божевільної гри» свідомості Ліди/Ліри; гру з вигаданими доньками Вітою й Вікою, «в реальність яких почав вірити навіть Сильвестр» [Лис 2009:72]. Життя доньок-близнюків проходить у віртуальному хронотопі написаної їхньою матір'ю повісті. Змикання ще двох світів: реального буття й світу теїстичного верху — відбувається у двообразі Яніни(Янги)-Янголиці. Цей дуальний образ реальної жінки, що була ангелом, вмонтований у ще одну близнюкову пару сестер: Яніни і Ніни. Так нанизуються світи-тексти, «де реальними були тільки словесні конструкції» й слова-прихистки, слова-обереги

від масок чужого світу [Лис 2009:175; див. також: Лис 2009:193–195]. Увесь текст роману Володимира Лиса змонтований з образів-перевертнів, слів-масок, міфологем-метаморфоз, імен-імітаторів. Міфологічний сценарій братовбивства виявляється авторським варіантом сценарію псевдосестровбивства в інтравертних міфосвітах марень, видінь, снів, творчості, мистецтва, де й проходить ритуал ініціації героїв, кінцевою метою якого є пошук себе серед близнюків і масок, і самоідентифікація та самореалізація як певне втілення міфосценарію початку — народження себе в собі (схема 2.5.2).

Реалізацію традиційного старозаповітного сюжету про вбивство Каїном брата Авеля спостерігаємо в романі *Володимира Дрозда* «Листя землі». У час, коли «*диявол чи Бог, а хтось із них зло у душі людські щедро сіяв*» [Дрозд 2009:394], Юхим вбиває свого старшого брата Федора, котрого люди «*шанували як роботайла доброго. Споминали вони Федора добром, а Юхима проклинали словами останніми*» [Дрозд 2009:394]. Мотив прокляття вбивці — «*звіра, а не людини*» — реалізується в образах колодязя та домовини: чищення колодязя від глею обертається «*купанням людей у злі лютому*», а недотримання пакульцями ритуалу поховання (кидання жмені землі на труну) — чудом явлення «*на хмарі, над горою Вишневою, Нестора Семирозума <...>, наче з райдуги зітканого, <що — Ю. В.> заплакав рясним дощем <...>, ще ніколи в Пакулі, ні раней, ні потім, такої леї не було*» [Дрозд 2009:394–395]. Дощ-сльози Нестора Семирозума («*Люди-люди, що се з вами діється, що про добро ви забули, а в злі лютому купається?!*») символізує каяття людей, що прокляли вбивцю.

У повісті *Марії Матіос* «Черевички Божої Матері» сценарій братовбивства розгортається паралельно у двох часовимірах: у світі реального буття й в астрально-лунарному міфосвіті. Кут зору дитини (Іванки) ніби роздвоюється: сварка найближчих сусідів Різунів — братів Михайла та Василя — проектується на уявних братів місячних, Кавеля і Авеля, що стоять — «*очі до очей — з вилами, готові ось-ось розпороти одне одному животи*» [Матіос 2013:7, див. ширше: 7–9]. Втручання дитини в різанину двох сусідських братів («*брати зупинилися, спантеличені чи то дитячим вереском, чи вражені власною безрозсудністю*» [Матіос 2013:8]) унеможливлює здійснення біблійного сценарію, матеріалізованого на небі. Прокручування цього сценарію в уяві дитини призводить до його образного маркування: так, кров біблійного й народнопоетичного братовбивства уявляється Іванці «*червоними ягодами*», що котяться з неба, а вбивство обертається розшматуванням місяця на «*два його розірвані, пошарпані кусні*», які «*Іванка*

із землі намагається <...> здокупити, зшити...» [Матіос 2013:9] Братовбивство/різанина братів Каїна і Авеля/Різунів («сварлива фамілія» [Матіос 2013:9]) Михайла і Василя модифікується в уяві дитини на «страшні переверти» [Матіос 2013:10] — вовкулацтво («<...> вовки живуть на місяці, і гризуть його доти, доки не лишається з місяця худенький кусник. Місяць після того дуже довго і важко слабує, далі поправляється, а потім вовки знову продовжують гризти відновлені місячні боки. І так — до смерті» [Матіос 2013:10]), що викликає в дитини єдине бажання — припинити «небесну ворожнечу двох братів» [Матіос 2013:11]: помирити їх: «А як вона наважиться стати між вила розсварених братів? У своїй лютій злості Каїн із Авелем таки можуть її проткнути, перш ніж дізнаються, що вона прийшла їх мирити. Люди, коли між собою сваряться, про інших не пам'ятають» [Матіос 2013:18; див. також: 15–17]. Біблійний міфосюжет проспектує й історичний вимір тексту: «красні комісари» ототожнюються з братовбивцею Каїном, а їхні гвинтівки — із міфологічною смертоносною зброєю — вилами: «Місяць тоді висів над її головою. // Авель із Каїном тримали вила наготові — але вона <Іванка — Ю. В.> вже не звала на ту небесну бійку: дивилася через паркан, де посеред дороги чорнів самотній грузовік, на якому в їхнє село приїхали красні комісари <...> Тепер дула їхніх гвинтівок стирчали перед ними — ніби мали намір зараз узяти когось на свої кінці, як Каїн Авеля на місяці на вила» [Матіос 2013:128–130, див. також: 141]. Біблійний сюжет про Каїна й Авеля переосмислюється в повісті Марії Матіос «Москалиця»: «Вона [Северина — Ю. В.] цілу Божу неділю колінкуватиме в молитві перед образом Божим у своїй хаті-стайні, але більше ніколи не піде молитися між люди, де тебе протикають очима, ніби Каїн Авеля вилами. Де осудно шепчуть твоє ім'я замість славити ім'я Господа» [Матіос 2008:49].

Таким чином, міфологічний сценарій брато/сестровбивства виконує в зазначених текстах сюжетову та смислотвірну функції й реалізується в дуальній системі як проекція близнюкових міфів. Текстові варіації міфосценарію сестровбивства є складовими есхатологічного сценарію, а також сценарію ініціації. Семіотична модель даного міфосценарію являє собою цілісну структуру міфологемного типу з домінуючими запозиченими та етнічними образами на міфологічних зрізах медіаторів, хронотопів, символів, як-от: міст, підвал, маска, колодязь, дощ, домовина тощо. Семіотична модель прочитується за допомогою тератоморфного, оніричного, уявного, галюциногенного, теїстичного, гідроморфного, атрибутивного кодів.

2.3.2. Символічна трифокусна домінантно-периферійна міфомодель: макроміфосценарій ініціації як реалізація міфологеми Шляху

Художньо-сакральна сфера експлікує сучасні трансформації ритуалу ініціації.

У релігійно-філософському словнику ініціація визначається як зміна онтологічного стану людини та її суспільного статусу*, ініційованому пропонується пройти через певну боротьбу й вийти з неї переможцем, а в символічному аспекті це означає, що його очікує проходження через внутрішнє вмирання для старого життя й друге народження для нового [Василенко 1996], тобто «скласти іспит на новий рівень своєї особистісної й соціальної зрілості й отримати інструкції для правильного проходження нової стадії життя» [Белковский]. Дослідники згадують серед спроб духовного посвячення й застосування психотропних речовин (як-от наркотики, алкоголь, ЛСД, «чарівні гриби», що змінюють модус світосприйняття людини і «зачакловують» навколишній часопростір). Так, стверджує зокрема Андрій Морозов у статті «Пошуки ідентичності в одновимірному світі та фактор Іншого», виявляється екзистенційно вкорінена в підсвідомість людини «інтенція до трансценденції» [Морозов 2008:30].

Ольга Фрейденберг у лекціях «Вступ до теорії античного фольклору» зауважує, що посвята в архаїчну епоху семантизувала смерть, яка ставала безсмертям. Дійство посвяти полягало в тому, що посвячуваного саджали на високий стіл-стілець, огортали його покривалом, над головою тримали плоди й навколо нього танцювали — «смертний» ставав «небом», «храмом». Пізніше цей обряд знаходить відображення зокрема в християнському обряді хрещення. Цікаво, що зміни обрядів ініціації, на думку Ольги Фрейденберг, зачіпають саму його структуру: домінанта обряду (єдність природи й суспільства, система тотожності й редуплікації) щезає, а периферія виходить на передній план. Так, основне стає пережитком, поступаючись у домінантності периферійному [див. про це: Фрейденберг 1998:142].

Ініціація в онтологічному сенсі поєднана з посвятою й таємницею: «Посвята рівноцінна духовному змужнінню; озираючись на всю релігійну історію людства, ми постійно зустрічаємо цю ідею: долучений до ініціації — той, хто пізнав таємниці, тобто той, хто знає» [Еліаде 2001].

* Про похідні види ініціаційної обрядовості (як-от шлюбну, наприклад) див. зокрема в статті В'ячеслава Васильченка «Традиції національної обрядовості в контексті самоорганізації та забезпечення життєдіяльності соціуму» [Васильченко 2015:143–145].

Під час ініціації суб'єкт долучається не до сфери знань, а до таємниці. (Невипадково більшість учених, наприклад, вбачають у християнському обряді хрещення символіку обряду ініціації.) Саме про такі серйозні зміни, трансформації в житті того, хто пройшов ініціацію, розмірковують і психологи: з ініційованим відбуваються онтологічні зміни, адже його психічна енергія переключається від буденних занять на нову й незвичайну справу, що пізніше відобразиться в усвідомленій зміні не лише зовнішнього статусу, а й глибоких внутрішніх трансформаціях [Зеленский]. Пірнати в колодязь вод, до глибин власної душі, у пошуках перлини — скарбу самого себе — так описує Карл Густав Юнг процес ініціації або духовного відродження людини [Юнг 2014:103–104]*. Аналітик називає таке пірнання — віднаходження самого себе — як переживання архетипу смислу, коли «завалюються всі підвалини та підпори, коли нема щонайменшого укриття, страхування, раніше прихованого в неприступній для потрактування нісенітності Анімі» [Юнг 2014:119]. Ініціація в теорії Карла Густава Юнга — це двоетапний процес індивідуації (становлення індивідуума шляхом виокремлення з колективної психології). Перший етап має справу із зовнішньою ініціацією, де людина, посвячена в зовнішній світ, формується як Персона. Другий етап, навпаки, зосереджений на посвяченні у внутрішній світ, де й відбувається власне відокремлення від колективного. Про таке внутрішнє переродження свідчить і життєвий шлях автора аналітичної психології, його індивідуальний досвід душі до зустрічі з ірраціональ-

* Учений розуміє такий шлях до самого себе як пірнання в «глибину-височінь», де перебуває дух, що «завжди сходить згори, а знизу здимається все каламутне й паскудне». Саме тому «"дух" означає найвищу свободу, ширяння над глибинами, вихід з темниці хтонічного» [Юнг 2014:105]. Тому домінантними образами, з якими пов'язаний цей шлях, є вода як символ позасвідомого, «дух долішній» [Юнг 2014:105]; дзеркало, що «не лестить, незрадливо відображає те обличчя, яке ми ніколи не показуємо світові, ховаючи його за Персоною, за акторською личиною. Дзеркало вказує на наше справжнє обличчя» [Юнг 2014:106–107]; Тіні як «тіснини вузького входу, і той, хто занурюється у глибоке дзеркало, не може залишитися в цій болісній вузькості. Йому конче потрібно пізнати самого себе, щоби тим самим знати, хто він є, — тому за вузькими дверима він несподівано виявляє безмежну широчінь, неймовірно невизначену, де нема внутрішнього і зовнішнього, верху й низу, тут чи там, мого й твого, нема добра і зла» [Юнг 2014:107–108]. Так на шляху до самого себе, вглиб, відбувається перевірка мужності, «проба, якої для більшості достатньо, щоб відсахнутися, тому що зустріч із самим собою належить до найнеприємніших» [Юнг 2014:107]. Подібну «зустріч Персони з Тінню — вищої сутності особистості з потаємною, деструктивною, яка коренями сягає тварних найпримітивніших начал», описує Ольга Слоньовська, аналізуючи твір Івана Франка «Похорон» [Слоньовська 2006:143–145].

ним: коли, узагальнює Ніла Зборовська, «психоз постав як перехідний момент особистої духовної трансформації, пов'язаної з символічною смертю, тобто зі "смертю" попередньої особистості та процесами внутрішнього оновлення і переродження» [Зборовська 2003:146].

Отож ініціація, маючи на меті якісні внутрішні й зовнішні зміни, що відбуваються з ініційованим, обов'язково передбачає жертвовність і — як наслідок — тимчасову втрату свого Я, і це має символічний підтекст. Тобто зрештою ініціація покликана виконувати терапевтично-психологічну функцію зцілення.

У міфологічних традиціях народів світу ініціація співвідноситься з медіативним станом переходу (частіше за все це статусний і віковий перехід) того, хто бере участь у випробуванні, в обрядово-ритуальний комплекс. Ініціації можуть бути будь-якого ґатунку: не обов'язково «лише ті, котрі відкривають доступ до вікових класів і таємних товариств, але й ті, що супроводжують посвяту в сан жерця й чаклуна, зведення на престол, постриг у ченці тощо», як пише Арнольд ван Геннеп [Геннеп 1999:65]. Деякі дослідники згадують навіть про ініціацію читача/інтерпретатора художнього твору. Так, Дорота Корвін-Пйотровська розуміє таку ініціацію як перехід від незнаного в невідомість: «ініціація через дескрипцію у чітку систему знаків і зв'язків зображеного світу, яка звичайно відбувається в літературних творах» [Корвін-Пйотровська 2009:38].

Однією із центральних категорій процесу ініціації вчені вважають страждання, пов'язане не стільки з фізичними, зовнішніми, чинниками, скільки з психологічними, внутрішніми.

Етнографи й філософи Герберт Спенсер, Джеймс Джордж Фрезер, Алфред Хауїтг, вивчивши обряди ініціації в тотемічних групах первісних племен, виокремлюють три основні етапи цього обряду.

Перший етап можна назвати етапом відокремлення, так само як дитину/дорослого відокремлюють, ізолюють від середовища, в якому вона/він перебувала/перебував раніше, й відводять у спеціальні ініціаційні локуси. Як зауважує більшість дослідників, у тому числі й Мірча Еліаде [Еліаде 2001], такими місцями є ліс, морок, джунглі, печера як символи потойбіччя, царства темряви, смерті*, входу до космічної Ночі, як час-

* Мірча Еліаде у дослідженні «Від Залмоксиса до Чингиз-хана» тлумачить сходження до підземелля як символічний та ритуальний еквівалент катабазису — сходження до пекла, що відбувається під час ініціації [Еліаде]. Щезання божественної (чи напівбожественної) істоти, зазначає культуролог-релігієзнавець, є доволі розповсюдженим ритуально-міфологічним сценарієм в Азії та Середземномор'ї. Крім того, його «народження» і «смерть» передають ідею ритмічності вегетативного циклу, будь-якого народження і смерті.

тина хтонічного світу* і модель універсуму, первісний Хаос, — тобто така ізоляція є символічним поверненням до початку космогонії. Підліток має символічно померти як Дитина й народитися як Дорослий, почати новий цикл**. Ритуальна печера, розмірковує Мірча Еліаде, іноді імітує нічне небо і перетворюється на *imago mundi* — Всесвіт у мініатюрі. Тому перебування в печері — не обов'язково сходження у світ тіней, воно може означати й життя в іншому, складнішому світі, наповненому багатствами та можливостями [Еліаде]. Хатина для посвяти — символ лона матері, у ній відбувається частина важких випробувань і навчання міфів про походження світу, секретних традицій племені, таємних імен богів, відомих лише дорослим, тобто це — посвята в ідеологію й соціальні закони племені. Та й саме перебування в «лоні» (хащі, лісі, хатині, кутку будинка тощо) нагадує переживання символічної смерті. Невипадково народнопоетична традиція зберегла мотиви проковтування героя чудовиськом (спочатку — тотемною твариною) і перебування героя в руках злих сил (лісових демонів, злої бабці тощо). А в деяких племенах досі вірять, що ініційованого відносить до джунглів дикий звір (що втілює в собі міфічного предка, котрий прийшов із країни мертвих). У двотомнику «Міфи народів світу» автор статті «Ініціація й міфи» Г. А. Левінтон пише, що, перебуваючи в череві чудовиська чи контактуючи з лісовими демонами (тобто після відокремлення від колективу й повернення до нього), герой цим демонструє свою стійкість, знаходить духів-помічників, магічні (шаманські) сили, владу над стихіями, а в міфах про культурних героїв добуває для людей космічні об'єкти або культурні блага, знищує чудовисьок [Левінтон 1999:544]. Релігійний контекст ініціації містить мотив протистояння з дияволом. Так, про ще один тип ініціації (підпи-

* Порівняймо хтонічне як одну зі стихій, описану Георгієм Гачевим у Федора Достоевського [Гачев 1995:237–241].

** Саме такий шлях («шлях до вдосконалення», уточнює Ярослав Поліщук [Поліщук 1998:35]) проходить Заратустра Фрідріха Ніцше задля того, щоб «виростити», створити в собі Надлюдину. Інший тип самоідентифікації Я. Поліщук розглядає на прикладі «героя свого часу» Пера Гюнта (з однойменного твору Генріка Ібсена): намагання будь-якою ціною залишитися самим собою породжує лише культ самозахоплення, псевдосамодостатності [Поліщук 1998:37–40]. Обидва типи (що «зазнають триумфу і краху») є, за словами дослідника, «втіленням фаустіанської душі» і певною програмою, моделлю нового героя, який «постає у динаміці, в еволюції, в безнастанному пошуку». Герої відрізняються також характером самоізоляції: якщо самоізоляція Заратустри «прикрита і вмотивована його індивідуалістичним волюнтаризмом», то самоізоляція Пер Гюнта «вразлива», адже потребує «захисту та опіки» [Поліщук 1998:42, 43].

сання диявольського контракту) пише в контексті романтичної традиції гоголівського «Вія» Ростислав Чопик: вийти переможцем чи переможеним означає злякатись чи ні нечистої сили [див.: Чопик 2010:28–29]. Абсолютна ізоляція відбувалася, коли два світи: профанний (той, з якого було відокремлено обраного) і сакральний (у який той, хто проходить випробування, має ввійти, подолавши всі перешкоди) — відокремлені, розмежовані матеріальними перепонами: стінами (часто — монастирськими), решітками тощо. М. Маромарко, досліджуючи «Масонство в минулому й сьогодні», називає ініціацію доступом до цієї структури, а «залу роздумів», куди заводять новачка, — місцем медитації, сходженням у пекло, у лоно землі. Хліб і вода в «залі роздумів», пояснює дослідник, є символічною їжею мирянина з початку шляху ініціації. Також черствий хліб може символізувати мотиви старіння й немочі на лоні родючої природи. Вода в посудині (безсмертна душа, закована в тіло-могилу, відповідно до піфагорійських і платонівських традицій), може навіювати уявлення про заховане, неовиявлене життя, що перебуває в материнському лоні, у печері, у ночі. Психологічна школа Юнга розглядає ці образи, пояснює Маромарко, як взаємозамінні й такі, що належать до одного архетипу — жіночого первня [Маромарко:56].

Мірча Еліаде в «Морфології обраних» пише про так звану ініціальну хворобу, коли обраний відчуває себе невпевненим і самотнім; цей стан ще підсилюється й символізмом містичної смерті, коли ініційований відчуває себе покинутим (одночасно і божественними, і демонічними силами) й приреченим на смерть [Еліаде 2001:179]. Отже, таке відокремлення від звичного середовища, по-перше, пов'язане зі страхом, тривогою, небезпекою, по-друге, ізоляція має не лише локусний характер, але й психологічний: з ініційованим ніхто не спілкується, і по-третє, цей етап символічної смерті пов'язаний із жорсткими випробуваннями, котрі повинен пройти ініційований.

Ініціація відтворює космогонічні міфи, оскільки відмежування ініційованого від соціальної структури для здійснення ним переходу передбачає якоюсь мірою розхитування цієї структури, внесення в нормальний стан колективу на час ініціації певного збурення [Мифы народов мира 1997:554]. Окрім такого «обурення» в соціальному середовищі (що нагадує хаос), ініційований відчуває ще й психологічний дискомфорт. Мірча Еліаде називає його поверненням до хаосу, відгомонам до космогонічного хаосу, аморфним станом, необхідним для будь-якого нового творення, бо він завжди передує космогонії. Саме про це писав Карл Густав Юнг у розвідці «Пікассо»: «Поринання в глибоке минуле з часів Гомера асоціювалося з Некією <...> Некія не є безцільним і зовсім

знищуючим падінням в хаос, але таким, що має сенс, *katabasis eis antron*, є спуском у печеру ініціації і потаємного знання. Подорож через психічну історію людства має своєю метою відновлення цілісності людини з допомогою пробудження пам'яті крові. Спуск до Матурів дозволив Фаусту реконструювати цілісну гріховну людину — Паріса, з'єданого з Єленою — того *homo totus*, котрий був забутий сучасниками, що погрузли в «однобічності» [Юнг 1998:423–424]. На ототожнення з хаосом вказує й колоративний аспект місця, куди потрапляє ініційований: і хаща, і хатина, і ліс — темного, чорного кольору. Рене Генон у XXIX розділі книги «Ініціація й духовна реалізація» зауважує, що будь-які зміни стану можуть здійснюватися лише в темряві, а чорний колір одночасно символізує невиявлене, нереалізоване й потенційне, первинне. Будь-яке перетворення, на переконання вченого, виглядає як руйнація, якщо його розглядати з точки зору маніфестації, тому те, що в дійсності є поверненням до початкового стану, і зовні, і субстанційно нагадує повернення до хаосу, до початку, і сприймається як «наступ хаосу» [Генон]. Учений пояснює символіку нагірної п'їтьми як світла, що перевершує будь-яке світло. На символічне повернення до хаосу вказує й безлад у зовнішньому вигляді ініційованого. Так, Мілеле Морамарко згадує грецького Ясона, котрий перед тим, як вирушити в дорогу разом з аргонавтами за Золотим руном, постає перед царем босоніж на одну ногу. Безлад в одязі покликаний символізувати стан сум'яття неофіта, котрий, входячи до храму, відчуває розпад зовнішньої оболонки під час символічної смерті [Морамарко:58].

«Хаос», незважаючи на семантику порожнечі, ночі, темряви, безформності, постає більш змістовним і більш багатим потенціями, ніж космос. Антична концепція хаосу висувала на перший план творчі та життєдайні аспекти цього поняття, демонструючи семантику безперервного, цілісного й нескінченного становлення [про це див. також: Топоров 1997:579–582]. У космічній концепції хаос уявляється як локус — безформний, безмежний, невпорядкований — «порожній простір», де розмежовується небо й земля. Розуміння хаосу як простору бере свій початок у давньогрецькій філософії. Так, про медіальне положення хаосу (між небом і землею) пишуть Евріпід, Платон, Есхіл, Софокл, Гомер, Піндар та ін. У цьому ж локусному контексті хаос ототожнюється з певним першоелементом буття. Так, етимологічна асоціація, пов'язана з коренем *cha-*, *cheo-* «ллю», «розливаю», наштовхувала схоластів на ототожнення хаосу з водою (Ферекид) і повітрям (Зенодот, Проб, Вакхилід) [див. про це: Топоров 1997:579]. У творах Платона хаос є місцем розчленування, розподілу космічних стихій. Таким чином,

«порожній простір» заповнюється. Центральною в архаїчних культурах вважається асоціація хаосу з водою. У давньоєгипетській міфології первень океан Нун є втіленням небуття; аналогічне розуміння хаосу як світового океану було в шумерів. Характеристиками хаосу в давньогрецькій космогонії наділяється Океан як стихія, з якої виникли земля і весь космос. Згідно з архаїчною концепцією, Океан — одне з основних втілень хаосу або навіть сам хаос. Океан як першосутність, перебуваючи в постійному, хаотичному русі, заповнює весь простір. Тому Океан/Хаос безмежний, невпорядкований, неорганізований, небезпечний і страшний, аморфний, невідомий (іноді відзначається його какофонічність, протиставлена впорядкованому ритмові моря) [Топоров 1997:249; Топоров 1997:582]. Океан, у багатьох архаїчних космогонічних концепціях рівнозначний хаосу, виступає креативним началом. До того ж ця здатність хаосу породжувати не щезає після виникнення космосу, а реалізується в образі міфологічної істоти-деміурга в глибині Океану [див. про це: Топоров 1997:249–250]. Таким чином, хаос, асоціюючись із водною стихією як символом жіночого начала, втілює в собі першопотенцію: лоно буття. Хаос як океан Нун у Стародавньому Єгипті, як світовий океан у шумерів і древніх греків; як безодня, частиною якої є морські води, в біблійній міфології; як первісна безформність і повернення до першооснови через мотив сакралізованого водного хрещення в християнській традиції — така гідроморфна концепція міфологеми “Хаос” розглядає воду як джерело життя, як нескінченний потенціал життєтворення. Якщо в індійській міфології вода — «сутнісна форма матерії» [Бенуас 2006:66], то в біблійній концепції джерелом Святого Духа є фонтан живої води. І тому будь-яке водне джерело сакралізувалося. А хрещення — занурення у воду — вважалося знаком регенерації, другого народження [див. про це: Бенуас 2006:66; Библийская енциклопедия 1990:129]. Тому хаос постає не як порожній, а заповнений простір.

Олексій Лосев писав: «[Хаос] — принцип і джерело всілякого становлення» [Лосев 1991:581]. Семантизуючись у древніх міфологіях світу за допомогою всіляких асоціативних характеристик, хаос вибудовує ряд своїх ізоморфів, подібних йому не структурно, а семантично: космічні стихії вода, волога, розлите повітря (що заповнюють порожній, розчакнутий простір, який є сутністю хаосу); світове яйце, що породило з себе весь світ; дволикий Янус*; страшна безодня; суцільна брила;

* «Янус не роздвоєний, — ділиться своїми роздумами про проблему психологічної роздвоєності в інтерв'ю «ЛітАкценту» Богдан Рубчак, — він просто бачить удвічі більше» [Рубчак 2008:411].

Аїд (як і в хаосі, в Аїді все гине, руйнується, знеоформлюється: невтілений, неоформлений, безвидний (а саме таке значення слова «аїд»), Хаос чуттєво не сприймається й усвідомлюється лише споглядально [Адамчик 2006:212]. У системі ізоморфних образів хаос актуалізує бінарну опозицію з космосом, яка, своєю чергою, концептуалізує міфопетичні домінанти: 1) центр — периферія: за хаосом залишається периферійне положення, тоді як космос — центр світу. «Світ, космос, порядок, закон — тварні, тобто створені, вони мають свій початок і кінець і ніколи повністю не витісняють “хаос”, що перебуває на периферії космосу і в царстві смерті» [Логический анализ языка 2003:42]; 2) структура — безладність: космос, будучи структурованим, багатий на прояви і тому гарний; хаос же імплікує деструктивні стани, в яких гармонія апіорі недосяжна. Хаос також є позначенням ситуації ще не віднайдені гармонії. У психологічному аспекті це невпорядковані думки, безладні емоції. Тут хаос «ще не порядок, допорядок». І це «ще» має безмежну і беззастережну потенцію гармонії, креативності. Одночасно хаос має імплікації «вже не порядок, постпорядок». Таким чином, це суміщення початку і кінця свідчить як про амбівалентність міфологеми Хаос, так і про ентропію, що означає, відповідно до законів термодинаміки, зворотний порядок часу і народження хаосу з порядку (звідси — мотив небезпеки і постійної загрози хаосу світові). Включаючи в себе послідовно змінювані космічні цикли (від становлення до загибелі), хаос, таким чином, постійно перебуває в цих циклах: одночасно приховує й овиявлює первинний стан неорганізованої матерії, з якої твориться новий порядок буття [Адамчик 2006:212].

Тож перший етап ініціації — відокремлення від звичного середовища, — по-перше, пов'язаний зі страхом, тривогою, небезпекою ініційованого, по-друге, ізоляція має не лише локусний характер, але й психологічний: ініційований почувається зовсім самотнім*, і, по-третє, цей етап, співвіднесений із символічною смертю, передбачає жорсткі випробування, які той має пройти.

Випробування — *другий етап* ритуалу ініціації, найдовший, найвідповідальніший, адже від якості пройдених ініційованим випробувань

* Марина Новикова зауважує, що ініціація вимагає самостійності в усьому: так, в архаїчному суспільстві юнак має самостійно йти до «своїх», «найчастіше — до лісу; інколи — за море, за гори, на чужину, або ж під землю, у печеру, під воду тощо. Усі ці химерні, “нелюдські” місця — варіанти метасюжету ініціації: людина має померти й воскреснути в новому стані, — тому треба пройти нетутешнім світом — аналогом смерті» [Новикова 2005:89].

залежить перехід у новий статус. Ритуал посвяти в багатьох тотемних спільнотах пов'язаний із суворими, часто жорстокими випробуваннями, котрі має витримати посвячений. Ритуальні тортури, такі як побиття, обрізання, вибивання зубів, голодування, позбавлення сну тощо, нанесення татуювань, зарубок, надрізів на шкірі, отруєння пальмовим вином, що спричиняє втрату пам'яті, — символізують смерть і воскресіння. Саме цей період (що триває від кількох днів до кількох років) пов'язаний із нижньою точкою вертикальної осі: смертю, стражданням, болем. Усі ці прийоми, зазначає Арнольд ван Геннеп, вбивають/умертвляють ініційованого для колишнього середовища і готують його до нового середовища, тобто мета втрат — змусити того померти, загубити спогади про себе колишнього й про колишнє оточення [Геннеп 1999:78]. Цей медіальний етап ініціації є моментом переходу з профанного в сакральний світ, під час якого відбувається символічне очищення і долучення до світу святості: це — сукупність церемоній, що, проводячи неофіта з профанного світу в сакральний, оформлюють його прямий і кінцевий зв'язок з останнім [Геннеп 1999:85]. Символіка полягає в тому, що ініційований помирає для світського, для звичного, усталеного, проходить через випробування, розпадається на складники, які, поєднуючись знову, створюють нову особистість [Геннеп 1999:87]. Російський філософ Ніколай Бердяєв розглядає самосвідомість людини як елемент пізнання нею Всесвіту, законів буття, шляху до макрокосму через мікрокосм: Усесвіт може входити в людину, асимілюватися в ній, нею пізнаватися й досягатися тільки тому, що людина приховує в собі всі складові всесвіту, усі його сили і риси, бо є не дрібною часткою всесвіту, а цілісним малим усесвітом [Бердяєв 1991:88; див. ширше весь розділ II «Людина. Мікрокосм і макрокосм»]. У книзі «Сенс творчості» Ніколай Бердяєв постійно наголошує, що мікро- й макрокосм нероздільні, «разом вони падають і піднімаються» [Бердяєв 1991:102]. Релігієзнавець, розглядаючи релевантну людині природу Ісуса Христа, переміщає його шлях спокутування людських гріхів у мікрокосм: шлях Спасителя ототожнюється з ініціаційним внутрішнім духовним шляхом людини: «Містерія християнства переноситься всередину, Христос стає іманентним людині, людина на себе покладає весь тягар, увесь безмір свободи» [Бердяєв 1991:145].

Тільки перехід через найбільш концентровані, згущені, страхітливі зони страждання — це шлях втрат, подолання свого еґо, свого старого Я для іncipit vita nova. Марина Новикова, аналізуючи міфосвіт Бернса, зупиняється на міфологемі дороги, яка в міфологічній традиції є ініціальним шляхом — Дорогою випробувань, і, як зазначає науковець,

«не так фізичної сили, як моральних якостей, уміння поводитися у світі» [Новикова 2005:89]. У фольклорній традиції ініціація також передбачає реалізацію ще однієї умови — тимчасового шлюбу з господинею іншосвіту, що стає своєрідною школою для ініціанта, який здобуває в цьому шлюбі «магічну мідрість, богатирську силу, розумову спритність — якості, що мають забезпечити йому майбутню удачу» [Новикова 2005:90]. За твердженням Альони Лук'янової, справжній ритуал — це дійство, сенс якого полягає в тому, щоб скерувати людину до глибинних переживань, у результаті чого відбудеться внутрішня трансформація. Великий парадокс життя полягає в тому, що усвідомлення й зміни зазвичай приходять через страждання, через зіткнення з болем» [Лукьянова] і — як наслідок — через усвідомлення необхідності покладатися лише на себе, коли поряд нікого немає. Вивчаючи ініціацію на матеріалі ритуалів посвячення в масони, Мікеле Морамарко зазначає, що упродовж символічних мандрів ініційований наражається на перешкоди, яких поступово меншає, подібно тому як матерія тоншає, дотримуючись Аристотелевої вертикалі. Та просування храмом наосліп, шуми, що звальюються на ініціанта, створюють в уяві шукача почуття переходу [Морамарко: 60].

Одним із ключових мотивів другого етапу ініціації є випробування страхом. Цю рису описує Марія Брацка, аналізуючи реактуалізацію міфу Запорозької Січі в оповіданні П. Свенціцького «У степу»: так, проходження Дніпрових порогів, кінні змагання — усе це небезпечно, лячно на кшталт божественному страху [Брацка 2013:73]. Прикладом актуалізації міфу єдності Марія Брацка визначає шлях простого українського селянина до науки як певне ритуальне дійство, пройшовши яке, герой (Івась із повісті «Син знайд» П. Биковського) отримує можливість долучитися до наукової спільноти та проявити свої здібності [Брацка 2013:100]. Подібно до цього Григорій Грабович «головним засобом» міфу про Україну в «Тарасі Бульбі» Гоголя називає ритуал ініціації, посвячення [Грабович 1994:147]. Успішною, зазначає дослідник, ініціація виявляється щодо Остапа, невдалою (адже перерваною) — щодо Андрія. Місцем ініціації в повісті є Запорізька Січ [Грабович 1994:148].

Американська дослідниця Клариса Пінкола Естес у монографії «Та, що біжить із вовками: Жіночий архетип у міфах і переказах» розглядає особливості жіночої ініціації, що починається з невдалої угоди, яку вона уклала кілька років тому, перебуваючи в напівсні [Естес 2001:383; про «ризиковану метафізичну подорож» жінки дивиться в розвідці: Зборовська 2008:73–76]. Рефлектуючи з приводу антології

«Тіло чи особистість? Жіноча тілесність у вибраній малій українській прозі та графіці кінця XIX — початку XX століття», Ростислав Семків протиставляє Машину й Жінку як символи часу змін, як «ланки неспокою» стабільному патріархальному світові. І — як наслідок — із появою волі, не зумовленої містично й патріархально-суспільно, «затрачається (не нищиться, а саме затрачається) межа ініціації, яка визначала традиційний чоловічий сюжет і яку охороняла колись жінка». Подальший розвиток емансипованої жінки в культурі модернізму, як зазначає дослідник, втрачається, «щоб надалі маскулінізуватися в образі “будівника комунізму”» [Семків 2009:122–124]. У рецензії на «Книгу Буття» Оксани Забужко Людмила Таран зазначає, що авторка футурологічної притчі віддає саме Слову функцію «витворення людини як Божої істоти: воно створює енергетичне поле духовної комунікації, без якої вона, людина, перетворюється на рухомий набір соціальних масок, виконавця порожніх механічних ритуалів». Через образ жінки в «Інопланетянці» Оксани Забужко відтворюється, як пише Людмила Таран, «розвиток творчого начала, його формування в абстрактній людині, пошуки нею автентичності та ідентичності» [Таран 2009:288, 289].

Усі дослідники ритуалів ініціації солідарні в одному: ініціація — це шлях в один кінець, це шлях із метою здобуття нової, очищеної душі, що пізнала істину, це шлях абсолютних утрат усього старого, усіх попередніх структур, це вхід до первинного хаосу задля того, щоб оновленим, чистим вийти в новому бутті. Мірча Еліаде в розділі «Осяяння і внутрішнє бачення» книги «Міфи, сновидіння й містерії» уточнює, що ініційований, пройшовши «смерть і воскресіння», народжується для нового буття, котре, хоча й продовжується в цьому світі, але має вже інші екзистенційні виміри [Еліаде 2001:181].

Арнольд ван Геннеп, як і Акен Юбер та Марсель Мосс, аналізуючи обряд переходу в магичній ініціації, у тому числі в культі Аттіса (що детально описано Мангардтом і Фрезером [Фрезер 1986:327–335]), співвідносить його з релігійною ініціацією. Дослідники відзначають багато подібностей між магичними й релігійними ініціаціями, між церемоніями посвяти в шамани, жерці, чаклуни, в духовний сан і коронацією, зведенням на трон вождів, царів тощо. Так, Арнольд ван Геннеп зазначає, що в усіх цих обрядах практикується передача і присвоєння сакральних предметів-регалій. Ними можуть бути барабани, скіпетр, корона, реліквії предків, що є одночасно знаком і атрибутом царсько-магічно-релігійної влади. Проміжний період тут також постає як період підготовки й усамітнення, насичений усілякими табу й особливими приписами, іноді він триває з дитинства; це аналог послушництва

[Геннеп 1999:103]. Підсумковим обрядом у ритуалі релігійної ініціації є хрещення священика.

Третім, заключним, етапом ініціації вважається повернення, входження в нову якість, залучення до спільноти, суспільства. Обряди входження, здійсненої посвяти супроводжуються в усіх ритуалах трапезою, святом, радістю, веселощами, ритуальними танцями тощо.

Світлана Махліна, аналізуючи різноманітні форми релігійних уявлень крізь семіотичну призму, зупиняється, зокрема, на обряді посвяти, що являє собою складний комплекс знакових елементів, серед яких: Світове дерево (Вісь світу, Космічне древо тощо), ізоморфними дублікатами якого є вегетативні етнообрази (калина, береза, верба, дуб тощо), орнітологічні (птахи), абстрактно-символічні, атрибутивні (мотузка), піроморфні (вогонь) та ін.; символічне сходження на Небо (структурно-семантичні синоніми — сходження на гору, залітання на дерево тощо); образи-медіатори (що метонімічно символізують такий рух угору: як-от орнітологічні образи); магічні предмети; зовнішній вигляд ініційованого, його атрибути тощо [Махлина 2008:10–31]. Наталія Слухай розглядає Світове дерево серед домінантних вербальних засобів впливу на реципієнта в ритуальній культурно-міфологічній традиції [Слухай 2012:103–113]. Ніколай Бердяев одним із шляхів ініціації називає творчий акт, адже він завжди є звільнення і подолання, вихід, перемога [Бердяев 1991:42–43]. Філософ пояснює, що у творчості людина звільняється від пригніченості й «виходить із себе», що треба розуміти не як втрату, а віднаходження себе, «свого ядра» [Бердяев 1991:44]. Творчість ототожнює суб'єкт (того, хто творить) і об'єкт («світовий об'єкт»), а символізм розсуває межі творчого художнього акту, прокладаючи шлях до теургії й оприявлюючи творче сходження людини. Філософ осмислює взаємозв'язок творчості з гносеологією, вбачаючи у творчому пізнанні «акт буттєвий, акт сходження в бутті» [див. про це: Бердяев 1991:154–157]. У книзі «Сенс творчості» вчений розвиває одну з тез релігійної філософії про співучасть людини у творенні світу: «З появою Христа-Боголюдини починається восьмий день творення. <...> Людина має бути співучасником світотворення Божого» [Бердяев 1991:127]. Саме творчість філософ називає «справою богоподібної свободи людини» [Бердяев 1991:130].

Український етнограф Леся Горошко, аналізуючи давньоукраїнські й християнські обрядодії, зупиняється на ініціальному аспекті води в етнічній традиції українців. Так, наприклад, церковний обряд хрещення немовляти за своєю суттю є глибоко символічним, «він також має оберегово-очисну, ініціальну семантику, позаяк очищує дитя

від первородного гріха, надає ім'я, залучає до нової форми буття як вірянина у складі церковної громади, освячує нову людину тощо» [Горошко 2014:141]. Зі сценарієм ініціації пов'язують також обрядодії із застосуванням води, зокрема ті, що стичні до обрядів переходу: весільні, повивальні, поховально-поминальні. Скажімо, звичаї «переливання» води молодятм, миття голови нареченої перед весіллям, вмивання нареченої, купання батьків, вмивання свекра й свекрухи, напування свяченою водою того, хто стоїть на порозі смерті, обмивання померлого, кроплення свяченою водою небіжчика, труни, миття рук після похорону, залишання склянки води для померлого, оплакування небіжчика (ізоморф води — сльози) тощо — усе це має архаїчне коріння, що ретранслює обряди переходу. Леся Горошко пояснює, що так «особа, яка здійснює перехід з однієї соціальної категорії в іншу («лімінальна» особа), впродовж якогось часу перебуває поміж цими соціальними станами. Здебільшого така перехідна фаза уподібнюється до смерті, а відтак і зміна статусу лімінальних осіб (наречені, новонароджений, померлий) символічно зображається як перехід через воду, потопання в ній, ритуальне вмивання, обмивання водою чи занурення в неї <...> і засвідчують символічне подолання перешкоди. Власне, завдяки цьому вони очищуються від минулого, бо вода змиває ті ознаки, які були властивими їхньому попередньому стану» [Горошко 2014:163–164].

У профанних сферах життя можна зустріти ритуали ініціації, точніше, її рудименти, адже здебільшого ініціація втратила свій глибинний сенс і структуру. Серед прикладів давньомагічного ритуалу ініціації можна назвати посвяту в піонери/комсомол/пластуни, ЗНО, деякі релігійні обряди, туристичні походи та багато іншого. Це приклади ініціації дорослішання, котра має за мету народження з дитини/підлітка дорослого, повноправного члена суспільства, самостійної особистості. Окрім того, психологи відзначають, що саме підліткам притаманні архетипні теми, ситуації, потреби й психологічні стани, що спонтанно проявляються в культурах, де більше не існує інституту ініціації, у тій чи іншій формі, як-от: втеча з дому, самостійність, ризик, незалежність, прагнення до перевірки/випробування себе, утвердження себе в новій якості, гідне позиціонування себе в групі однолітків, руйнація батьківських стереотипів та прив'язаностей до батьків, спротив традиціям, авторитетам, зустріч із хаосом і спроба подолати його, сексуальність, витривалість, самодисципліна, випробування, зокрема, болем, пошук прикладу, геройство, подвиги, зацікавленість темами смерті, по-тойбіччя (специфічні стилі рок-музики, кіно) тощо. Ініціаційні теми

в профанному світі виражаються переважно в хаотичних, деструктивних формах, які можна розглядати як сурогати ініціації або псевдоініціацію [Белковский; див. ще: Геннеп 1999].

Справжня ж ініціація насичена глибокими символами й сакральними міфологемами. Сам ритуал ініціації має міфологічне ядро: смерть і воскресіння певного божества, з яким ініційований ідентифікує себе. Тобто ініціація покликана привести людину до досягнення безсмертя душі.

Ігор Зварич, розглядаючи міф у різних формах просторово-часового моделювання дійсності, описує комбінування мотивів обряду ініціації з мотивами смерті в казці, що свідчить про створення в ній «ілюзії просторово-часових та семантичних параметрів міфу»: у чарівній казці герой входить у чужий світ як абсолютно ворожий і поводить у ньому відповідно: як ворог, тобто, словами дослідника, «правила його поведінки та вчинки абсолютно профанні». Однак саме завдяки цьому він перемагає сили потойбіччя: «це за суттю своєю наївна ілюзорна екзистенційна гра в спроможність перемогти смерть». Обряд ініціації, режмує вчений, є «згущеною і стислою до долі індивідуальної душі формою космічної циклічності буття» [Зварич 2005с:62–69]. А. Ощепкова, аналізуючи міфолофольклоризм (як створення нового міфу-тексту) російського поета-символіста Андрія Белого, співставляє сюжетні схеми творів письменника (зокрема повість «Срібний голуб») із моделлю чарівної казки. Структурно повість, як і казка, розпадається на три блоки, в основі кожної — форма випробування головного героя на шляху додому. Дослідниця доходить висновку, що оповідь підпорядковується наративній логіці міфу, пов'язаного з обрядом ініціації: «своє місце» (дім) → шлях → перехід межі → «чуже місце» → повернення додому. У тексті повісті семантика мотиву ініціації, доводить А. Ощепкова, полягає в кількох ключових сегментах: перехід межі з метою отримання нової інформації стосовно посвяти; циклічний шлях — туди й назад; перехід супроводжується подоланням перешкод; сенс такого переходу — у метафоричній смерті героя, що одночасно є й його народженням [Ощепкова 2008:23–24].

Художньо-сакральна сфера експлікує унікальні трансформації сакрального ритуалу, моделюючи індивідуально-авторські варіанти міфосценарію ініціації.

У монографії польської дослідниці Дороти Корвін-Пйотровської велика увага приділяється способам застосування певних типів дескрипції. Так, актопрезентаційна дескрипція характеризується зокрема «введенням несподіваних, сюжетно й перцепційно невмотивованих кутів

*подолання / неподолання
перешкод (випробування):*

хвороба Воццека →
«очікування, боротьба,
терпіння і знемога,
страждання. Воццек
відчував у своїй приреченості
щось справжнє»;

«нелюдська ініціація» агента-
резидента: «щонічна
практика лунатизму»

подарунок (винагорода):
усвідомлення сенсу буття:
кожне випробування як
«доказ власної гріховності»;
досягнення «найвищих
щаблів втаємничення»

відокремлення:

«санітарна зона»;
«концтабір,
закамуфльований під
річковий вокзал» для
лунатиків

Схема 2.6.1. Текстовий алгоритм макроміфосценарію ініціації
у творах Юрка Іздрика

зору, а також перетворенням предметів на суб'єктів опису», внаслідок чого позиції осіб і речей у способі світобачення ніби урівноважуються [Корвін-Пйотровська 2009:48–49]. Подібне спостерігаємо й у творах **Юрка Іздрика**.

Воццек, герой однойменного роману трилогії «3: 1. Острів Крк. Воццек. Подвійний Леон», проходить випробування в «санітарній зоні» хворобою: «Хвороба з її пишим набором інструментів і забав давала Воццеку те, чого не давало більш ніщо, — сенс. Очікування, боротьба, терпіння і знемога — це була його, Воццекова, робота, він не міг ані позбутися, ані уникнути її, вона була його, невідступно й неухильно його, і в цьому був сенс. У стражданні завжди є сенс. <...> Принаймні Воццек відчував у своїй приреченості щось справжнє» [Іздрик 2009:43]. Саме такі випробування покладають кінець пошукам сенсу буття

Воццека: «<...> кожне випробування ти з майже усвідомленою полегкістю сприймаєш за доказ власної гріховності, бо навіть у неї не можеш повірити самотійно» [Іздрік 2009:43].

У новелі «Поїзд втікачів» з роману «АМ™: Як досягти безсмертя в домашніх умовах» своєрідну «нелюдську ініціацію» проходить у «концтаборі, закамуюльованому під річковий вокзал», для лунатиків агент-резидент, «шпигун-самоук, нишпорка-харизмат», «який під видом лунатика-прозеліта проник у святая святих клятих буддистів і видав всі їхні таємниці» [Іздрік 2010:264–265]. Результатом ініціації («щоденна (щонічна) практика лунатизму») стало досягнення «найвищих щаблів втаємничення (вже за тиждень він ходив уві сні по карнизі будинку)» і в той же час «фатальним чином відбилось на психіці — його сомнамбулічне alter ego прийняло подобу однієї із тотемних комах, він сам натомість вибрав за фетиш саперну лопатку, за допомогою якої котроїсь ночі самотужки підкопав табір по периметру і вглиб <...>» [Іздрік 2010:265–266] (схема 2.6.1).

Ініціація розкривається в романі **Володимира Дрозда** «Листя землі», у «книзі долі і днів минутих», як шлях до таємниці буття. Ініціація — шлях до мрії, звільнення від «оков старих вір, <...> від земних і небесних богів» [Дрозд 2009:137] — очікує на людей Пакуля, райського Краю, де насправді — пекло. Міфологема шляху розгортає міфосценарій кінця — доходження до нижньої точки вертикалі, пекла — як умову переродження і віднайдення омріяного щастя: «<...> дорого заплатити вона [людина — Ю. В.] за щасливу оману сю. Брестиме вона тяжко, кривавлячи крутий шлях свій і кістками засіваючи. І запрагне людяка знову оков на душу свою, бо страшно їй стане від самої себе, і буде час великого випробування, чи достойна яна нової землі і нового неба» [Дрозд 2009:137]. Метою і кінцевою точкою випробувань для пакульців має стати розгадування у своїй душі таїни буття: «<...> прийде <...> час, коли людяка можуть свою і силу відчує, ще не збагнувши для неї сьогодні. І бачитиме вона всю землю перед себе<...>. І відчує людяка тягар і біль, як я відчував. І одвітом великим за все живе людяка одвічатиме, бо у волі її буде — кинути землю в прірву пристрастей своїх. Аж тоді скаже собі людяка: ось відкрила я таїну буття, вона в душі моїй...» [Дрозд 2009:138]. Усі етапи ініціації проходить Гаврило Латка, шукаючи землю Горіхову. Занурення в хаос, відділення від соціума, від рідного дому для Гаврила Латки — це відхід від рідного Краю в пошуках острова щастя. Шлях до нього — суцільна низка втрат: матері, дітей, дружини. Результатом же пошуку райської землі стає повернення додому й осмислення ціни пошуків та досягнення таїни

буття. Своєрідним мікросценарієм ініціації стає для Гаврила Латки зустріч в тайговому селі з тамтешніми мешканцями, які здійснюють над ним ритуал ініціації: зачинають у порожній хаті й стережуть *«шість тижнів, допоки йон душею і тілом од блукань своїх одужав»* [Дрозд 2009:230–231], забороняють розмовляти. Випробування самотністю, мовчанням завершується переродженням: Гаврило *«з тих пір перемінився, іншою людякою став, <...> І залишив йон промисли золоті, а поселився в тайзі, і людяки довколишні за святого мають його»* [Дрозд 2009:231]. Переродження, духовна метаморфоза відбувається з ініційованим Гаврилом опосередковано: через *«передзвін дзвонів»*, який у християнській традиції вважається сакральним звуковим символом, медіатором, що поєднує землю з небом і відкриває таємні канали. Одужування Гаврила відбувалося за допомогою передзвону дзвонів, почути які вдавалося не кожному, адже *«хто вже удостоївся чути передзвін у землі Горіховій, на того святість сходить»* [Дрозд 2009:231].

Подібну ініціацію проходить отець Олександр: блукання Страхолицьям, коли *«заступали йому дорогу кущі та дерева»*, стає для отця Олександра пошуком *«духовної стезі», «трудної стезі»* [Дрозд 2009:622–623]. Випробування для нього — така сама низка втрат, як і для Гаврила. Хоча шлях до себе Гаврило долає через смерть усієї родини, отець Олександр же втрачає не лише рідних, а й нажите роками добро. Ось як він описує в *«Книзі днів»* свій шлях до істини: *«Забрав ти статок увесь од мене, що в гріхах земних потонув, корів жирних забрав, коней вороних, овець моїх і курей моїх. Залишив ти голого мене серед пустелі житейської, аби відчув я на шкурі власній, як бідним людякам живеться. А докуль перебував я наче у шкурі залізній, до світу не почутливій. Далей забрав ти од мене дитву мою, кровиночок моїх, і жонку забрав навіки. І волав я, нерозумний, до тебе, бо ще власні болячки мені боліли гостріше, аніж болячки людяцькі, ще не відкрилася мені висока премудрість твоя. Тади послав ти мене до тюрми мринської, у каземати муровані, віддавши на лихую наругу антихристам. Аж тади побачив і відчув я сповна, скільки горя людяцького навколо мене у світі твориться. Аж тади я зрячим душею зробився»* [Дрозд 2009:622–623]. Ініціація отця Олександра відбувається в християнській системі координат: до таїни буття отця Олександра *«приводить Господь»*, а результатом душевної *«зрячості»* стають відкриті *«рани людські»* в душі отця Олександра: *«І увесь я тепер у ранах, яко ти, Господи, коли на хресті був розіп'ятий, се — рани людські, і болять мені»* [Дрозд 2009:623]. Біблійні паралелі випробувань Ісуса

подарунок (винагорода):
повернення додому й
осмислення цінні пошуків та
осягнення тасмниці буття;
переродження, духовна
метаморфоза Гаврипла Латки;
зійшла святість;

душевна «зрячість» отця
Олександра: бачить душею
відкріті «рани людські»;
навернення до Бога

відокремлення:

вихід Гаврипла Латки з
рідного Краю в пошуках
острова щастя - землі
Горіхової, порожня хата у
тайзі;

блукання отця Олександра
Страхолиссям у пошуках
«духовної стежі»

*подолання / неподолання
перешкод (випробування):*

втрата Гавриплом Латкою на
шляху до Горіхової землі
усієї родини: матері, дітей,
дружини;

шість тижднів зачпненій у
хаті в тайзі: випробування
самотністю, мовчанням;

отець Олександр долає шлях
через втрату рідних і
нажпного рокамн добра;

випробування «пакульських
людяк» «війнами,
революціями, болестями та
наругами усілякими»

Схема 2.6.2. Текстовий алгоритм макроміфосценарію ініціації
в романі «Листя землі» Володимира Дрозда

Христа і «пакульських людяк» (зокрема отця Олександра) експлікують християнський сакральний контекст міфосценарію ініціації в романі Володимира Дрозда «Листя землі»: «Привів мене Господь, щоб утямив я: людина, яка в такі страшні часи будує, а не убиває та руйнує, Божим перстом відзначена. Бо тільки така людина порятує світ од божевілля, і болій ніхто» [Дрозд 2009:623]. Одним із християнських маркерів ініціації-випробувань є міфологема чаші страждань: «<...> і знову горювала земля пакульська у розрусі та голоді, і Христия разом з людьми

Краю пила чашу гірку» [Дрозд 2009:443]. Філософським підсумком випробувань, ініціації як шляху до себе стає навернення до Бога: «Отак і Господь посилає на людей грішних війни, революції, болесті та наруги усілякі. <...> І буде ще лих немало на землі нашій, аж тади запалає знову у душах людських вогонь добра та любові, і навернуться вони знову до Бога, і уже — навік» [Дрозд 2009:624]. Умовою здійснення такого сценарію ініціації є, на переконання автора роману, терпимість (невипадково Кузьма, син Несторів, що зводить млин на горі в часи тотальної ненависті, злості і відбудовує його після руйнації, має прізвисьце Терпило), любов, добро і працелюбство, адже, як повідав Уляні з небес Нестор Семирозум, «перепливе ріку той, хто не вбоїться виру і рук не опустить, хоч і судилося йому утонуту» [Дрозд 2009:510]. Переродження душі через великі страждання принесе очищення землі від зла: «Кому ж воно треба, горювання наше?» І відповів Нестор Семирозум так: «Вам, людякам, найбільш і треба. Щоб душі ваші од зла очистилися і добром напитулися. Не скоро це ще буде, але — так. Сказано-бо в Святому писанні: “Хто до кінця витерпів — порятується”. І не тільки для самих себе ви горюєте, а в ім'я усіх, хто на землі проживає. Бо набуте душами вашими у стражданнях великих для наступних колін людських, країв і земель усяких наукою гіркою та світлом духовним висіється й проросте» [Дрозд 2009:444–445]. Міфологема «вогняної ріки» є символом перешкод, які судилося пройти задля підтримання «вогню душі» як часточки вселенського вогню: «І бажав я йому <Пакулю, Краю — Ю. В.> жагуче, як живий, а не мертвий давно, пережити усе, що судилося йому пережити, перебрести через вогняні ріки часу, перебрести — і бути» [Дрозд 2009:322] (схема 2.6.2).

Індивідуально-авторським варіантом міфологічного сценарію ініціації *Галини Пагутяк* є у «Записках Білого Пташка» будівництво людьми «велетенської Вежі» — абсурдної імітації Вавилонської вежі як спокутування сізифовою працею: «Ми всі відбуваємо покуту сізифовою працею, щоб усвідомити, що таке абсурд, і кінець кінцем перемогти його. Спочатку треба очиститись терпінням і відчаєм, щоб прийшло покоління, яке знатиме лише одну безтурботну радість. І Вежа розтане в повітрі, не залишивши навіть тіні кіптяви у безмежному просторі» [Пагутяк 2013:100]. Безсенсне будівництво Вежі, постійне переслідування її «чорною тінню» (тобто повсякчасне виринання підсвідомого в лабіринтах Вежі) сприймається Білим Пташком, який намагається «вигнати людей під зоряне небо», як «Боже випробування» [Пагутяк 2013:85]. Певним випробуванням стає для молодого письменника, що працює з рукописами померлої колеги Анни,



Схема 2.6.3. Текстовий алгоритм макроміфосценарію ініціації у творах Галини Пагутяк

входження у лабіринт вимріяного-вибудованого Анною райського світу, який існує паралельно з реальним (всі мешканці ТОГО будинку в ТОМУ світі — мешканці й ЦЬОГО, однак в обох немає Анни). Хаща лісу, стежки, що зникають і з'являються, дерева, що дихають, — світ живої, одухотвореної природи, в якому заховався казковий хронотоп абсолютного щастя, стає випробуванням для мандрівника. Повість «Спалене листя» експлікує міфологічно-фольклорний прецедентний «мандрівний сюжет про чужинця, якого примушують залишитись назавжди у якійсь країні». Однак спостерігається нерелевантність мандрівного сюжету сюжетові повісті (наратора-чужинця,

наратора-мандрівника легко випускають із лабіринту, не дозволяючи вдруге віднайти маленький дерев'яний будиночок). Повернення до чужого міста, яке гнітить своєю одноманітністю й безперспективністю, сприймається тим, хто одного разу віднайшов райський локус, як випробування [Пагутяк 2013:217–218].

Міфосценарій занурення в першохаос реалізується в «Книзі снів і пробуджень» за допомогою образів-ізоморфів хаосу: підземелля, темного лісу, образів-медіаторів, що зникають часопростори: ріка, гори, ліс. Так, повернення до первинного хаосу сприймається героїнею як пекло, в якому панує *«надлюдський страх»* від перебування *«в цілковитій самотності*»* [Пагутяк 2013:193] (схема 2.6.3).

Любоко Дереш моделює міфосценарій ініціації в позачасових і позапросторових вимірах, в *«інших секторах пам'яті Сонця»* [Дереш 2008:188], яких сягають феноменальні здібності головного героя повісті «Намір!». У своїй уяві Петро П'яточкін проривається у трансцендентність, де стикається з тератоморфною істотою — *«нафтолюдом»*-перевертнем (*«Воно бовваніє чорним жиром, більшає, швидко перетворюючись на людиноподібну істоту. Тепер це стара жінка з м'ясистим чорним обличчям, закутана з ніг до голови у щось блискуче, органічне, схоже на велетенську надуту кишку. Її слизька, кольору нафти кишка-хламида зникає хвостом у мазутній ополонці. Єдине деформоване око на вдавненому обличчі світиться жовтим злом»* [Дереш 2008:190]), що сіє жах і паніку, пригнічуючи психіку тривожністю й холодом (*«Якийсь потворний духовий інструмент висмоктує з простору повітря і заповнює сповільненим потойбічним звуком»* [Дереш 2008:190]). Образ смерті на міфологічному зрізі метаморфоз з'являється й у світі живої, одухотвореної природи: *«Я відчував, як смерть, маскуючись то під мороз, то під відлигу, кружляє довкола будинку. Припадає до облуплених стін, вилітає в комин і зазирає крізь голі шиби»* [Дереш 2008:247]). *«Посвячення у невідоме, яке є суттю буття, досвідом досвідів»* [Дереш 2008:86], стає зануренням у глибини підсвідомості, переходом меж рельного світу, виходом у незнане, передбачаючи одночасно початок і кінець. Фінал повісті оприявлює саме таку невизначеність, що уможливорює ототожнення міфосценаріїв ініціації,

* Самотність героїня «Книги снів і пробуджень» називає не «хворобою», а «способом самозахисту, коли не бажаєш, щоб у тебе щось забирали, хай навіть час. Той час — клубочок, нитку з якого витягуєш залежно від потреби» [Пагутяк 2013:195]. До речі, критики (зокрема Юлія Джугастрянська [Джугастрянська 2012:36]) однією з найприкметніших рис творчості Галини Пагутяк визначають саме категорію самотності.

початку й кінця. Колоративним уособленням «того, що трапилося вперше», є червоне [Дереш 2008:95]. Сценарій ініціації розгортається у світі аналогій/асоціацій/уяви — на шахівниці, де зішлися Я і світ: «*Фігурами світу є події та ситуації, фігурами "я" є дії та рішення. Кількість наших фігур обмежена, тоді як запас фігур світу є нескінченним*» [Дереш 2008:95]. Ритуал ініціації (герой силоміць повів за собою у трансцендентні світи Гоцу Дралу) обертається для Петра П'яточкіна невдалою, трагічною спробою: замість всезнання й свободи — лише «*нарізка пам'яті*» [див. однойменний IX розділ: Дереш 2008]. Після смерті (реальної — Гоци й символічної — себе («*Замість мене у цьому світі присутній спустошений привид, опудало <...>*» [Дереш 2008, с. 220])) герой повісті перероджується: усвідомлює, що єдиною протидією «*холодній, німій пільмі, яка рано чи пізно поглине кожного з нас*» [Дереш 2008:221; див. також про смерть-суперницю в шаховій партії: 153], є бути: «*Жити на всі сили, жити на всі жили. Жити в Духові, діяти Духом. Щосекунди, зі всіх сил, до останнього віддиху наміряться повернути нескінченність, яка тут, поруч, на відстані руки*» [виділено автором: Дереш 2008:221]. Хлопець із феноменальною пам'яттю обирає «*радикальний спосіб ініціації*» [Дереш 2008:198]: «*накопичити вольовий заряд*» в одній точці часопростору, щоб перенестися в інший світ [Дереш 2008:199], «*символічно*» [Дереш 2008:221] вмерти в цьому світі, щоб силою волі змінитися. Світ дитячої уяви породжував потойбічних істот «*мару*», «*бабайку*», «*церату*», що уособлювали собою страх [Дереш 2008:74–75]. Дитячі спогади реконструюються в дорослому світі міфосну за допомогою занурення в підсвідоме. Підтвердженням уявних-зі-сну-спогадів є зарості бур'яну за хатою в реальному світі [Дереш 2008:76], а встановленою точкою шляху до кінця є «*магічна лінія смерті*» [Дереш 2008:87] — прірва, в яку заглядає й занурюється ініційований Петро П'яточкін.

Лідія Стефановська в розвідці «Довге підводне плавання» розмірковує над природою досвіду й методом його набування. «Туга за автентичністю», «туга за об'явленням» головного героя оповідання *Тараса Прохаська* «Від чуття при сутності» обумовлює емпіричний спосіб світопізнання, який полягає в «максимальній напрузі уваги до всього», а значить — вміння дати собі раду в межовій ситуації, коли людина «стає віч-на-віч з дійсністю остаточною». Це є випробуванням для того, хто виходить «поза межі світу рутинної поведінки». З ініціацією може впоратися не кожний. «Це дорога містиків», — уточнює літературознавець. Отже, досвід «поширення кіл втаємничення» стає для Прохаськових героїв своєрідною ініціацією, що межує

з «об'єктивною» епістемологічною ситуацією людини» (іншими словами — «спробою охопити Все» [Стефановська 2006:176, 185, 184]. Саме страх продовження такої пустки, страх бути причетним до генерування (як виправдовування) цієї пустки змушує Франца заповнювати порожнечу, не давати редукції розповідися: розказувати доньці якомога більше про себе [Прохасько 2002:15–16]. Міфосценарій ініціації в «параесеїстиці» Тараса Прохаська вибудовується в контексті авторської інтерпретації творчості Бруно Шульца. Оновлення ініційованого, набуття ним нового статусу відбувається стосовно реципієнта художніх творів Шульца й пов'язується з унікальним ідіостилем письменника: «<...> Шульц виробив свою бездоганну техніку виявлення намірів. Його форма, його нанизування слів у такий спосіб, що кожен бачить, що за правилами канонічної техніки замість цього слова могло би бути якесь інше, бо слова нанизані за незрозумілою методою зав'язування вузлів, веде до чогось вищого як розуміння. Вона веде до того, щоби вести за собою, щоби втягнути у центрифугу слів і намірів і випустити, викинути з неї вже когось трохи іншого. Дбати про читача у значно більшій мірі, ніж те, що називається дбати про того, для кого пишеш» [Прохасько 2013:73]. «Незбагнений акт ініціації» постає у дзеркалі етнічної міфології, народних вірувань як модифікований культ святого Миколая, що «віддавна переплутаний з питанням дитячого еротизму. Та сама містика невинності, таємниці, прагнення, підозр, натяків, солодких задоволень. Та сама народна педагогічна система природного циклу — спочатку таємниця, про це не говорять ні батьки, ні діти, потім незбагнений акт ініціації, тоді — ні з того, ні з сього той, хто ще вчора був об'єктом не промовленого, відразу стає його суб'єктом» [Прохасько 2006а:7; див. також: 11–12, 14]. У повісті Тараса Прохаська «НепрОсті» роздуми про редукцію («<...> як величезне людське життя, нескінченність наповнених нескінченністю секунд поступово можуть редукуватися до кількох слів, якими, наприклад, сказано все про цю людину в енциклопедії <...>», як редукція може бути «майже абсолютною») [Прохасько 2002] призводять до усвідомлення Францом пустки як знаку кінця.

Функції вибору, випробовування тощо уможливають реконструювання в художніх текстах міфосценарію ініціації футболом. Так, в оповіданнях **Андрія Бондаря** «Мій дирдир» і **Сергія Жадана** «Білі футболки, чорні труси» футбол проспектує ініціальні ситуації: долучення до «своїх» («найважливіша подія в моєму житті, момент, коли я почав ставати "їхнім" <...> футбол — це завжди від самого початку не твій вибір, який стає твоєю планідою на всю решту

життя»); самореалізації («футбол виявився способом реалізації індивідуального начала» [Бондар 2011:36–37, 40]); «спроба відтворити в щоденному житті щось таке, що давно й незворотно було нами втрачено, але про що ми ніколи, ні на мить, жодної хвилини не забували»; утвердження «чесного протистояння, чіткого розподілу, можливості справедливого суддівства»; гри, «великої ілюзії, великої умовності, яка, втім, дозволяє нам лишатися самими собою, не дає нам кінцево замовкнути, розпалює в нас вогні й заливає нас, ярус за ярусом, крижаною водою радості» [Жадан 2011с:104, 106]. В оповіданні *Олега Коцарева* «Так роблять усі переможці» футбол ототожнюється з лицарським турніром. Письменник гумористично-іронічно описує гру двох «претендентів на серце Аліни, яке билось під пружною груддю, обтягнутою вже не циганською сукнею, а зеленою футболкою з намальованим дирижаблем, <котрі — Ю. В.> носилися полем і час від часу поглядали на свою даму, що аж закашлялася від сміху». («Це були двоє дивовижних лицарів: один — замучений викладач з обвислим ще не дуже великим черевцем та в незграбних кедах, другий — змоклий гонник з кадиком, що смикався, як око півня. У гру повернулися пристрасті й інтрига») [Коцарев 2011:193–195].

Отже, міфосценарій ініціації реалізується за допомогою ініціальних ситуацій (відокремлення від «своїх», перешкоди, подолання/неподолання випробувань, долучення до «своїх») та мотивів (вибору, втрат, протистояння). Художній текст декларує іронічно-гумористичне ототожнення футболу з лицарським турніром, у результаті чого моделюється ситуація псевдоініціації.

У романі-притчі *Валерія Шевчука* «На полі смиренному» міфосценарій ініціації вибудовується в християнській комплементарній парадигмі на зіткненні дуалістичної (добро — зло, Бог — сатана, світло — темрява, істина — обман, небо — підземелля, чистота — гріх, «бісівське» — «богодатне» знання тощо), космогонічної (Божий промисел, Боже творіння тощо), есхатологічної міфомоделей. Добровільне сходження монаха «раба Божого Семена» в «затвор» є його усвідомленим кроком-вибором*: «Тут, у темряві, Господи, шукаю твого світла, а світло твоє — це добро справжнє». «Не судити, а розуміти я хочу людей, що зачинилися тут від світу. Тільки той, хто упередженій злості позбудеться, може небо відчувати в своїм серці, ясне, високе — око Господнє й недріманне. Воно може бути сіре, голубе, бла-

* С. Абрамович описує «чернечий ідеал втечі від тлуму, анахоретство» як своєрідний прояв ініціації [Абрамович 2011:8–9].

китне, темно-синє чи й чорне, але вимір його безкінечний. Душа моя прагне відтак його світла, і це по-особливому різко відчув я тут, у затворі, в темній, як гріб, печері» [Шевчук 2013:8, 111–112]. Сходження в пійтму — як перший етап ініціації — передбачає два шляхи: перший — до диявола («не один, увійшовши в затвор, починав не до Бога наближатися, а до диявола»); другий — назустріч світлу, з «клаптиком блакитного неба» в серці: «Тут же, в затворі, можу, коли треба, заплющитися і, тримаючи у визорі той осяйний клаптик, знайти у собі вивищений настрій і ту ж таки радість, що заливає мене всього». Тому сходження в темряву обертається сходженням неба під землею: «В час же найвищого одкровення келію мою заливало біде, напрочуд чисте світло». Подібну терапевтичну функцію виконує й образ печери (в епізоді про біснுவатого Прокопа). Шлях ініційованого (а таким є в романі й князь, що добровільно зрікся мирського життя, — Святоша) — це вибір: любов до людей і до життя, чи любов до Бога, без любові до людей і до життя, бо, на його переконання, «красою оздоблює сей світ диявол, а не Господь — приманювати нас хоче». Вибір полягає в способі служіння Богові: «Не штука бути добрим, утікиши від світу, штука бути добрим, живши між людей» // «Не штука Богові служити, в сонці купаючись, штука йому служити в тьмі кромешній». Отрок Петро (який є єдиною ниточкою князя з мирським життям, де залишилися всі його рідні) намагається збагнути: «Навіщо кидати себе до некла в живому житті, хоч би задля вічності? Чи не стане це початком пекельного вогню, який у вічності палатиме?» Однак ця «пійтма кромешна», висмоктавши все душевне світло, перетворила князя Миколу-Святошу на потвору: «мертве обличчя перед собою побачив, жовте й нерушне. На ньому просихав піт, а знерухомілі очі дивилися як скляні». Для світлого, наповненого любов'ю отрока Петра-Данила печера й викопана могила стають місцем зцілення від «любові надмірної». Той самий вибір — і в епізоді про Прохора, «котрий робив хліб із лободи, а з попелу — сіль»: жити для інших чи для себе: «Праведність не в тому, живеш для людей чи ні. Праведність у тому, чи для Бога живеш». Тому слуга Прохора Лазар і вважав Прохорове життя несправедливим, адже «Живної сили ви удостоїлися, але не воздається вона любов'ю» [Шевчук 2013:8, 9, 16–17, 38–39, 49, 65, 66].

Ще однією алюзією на великий потоп є випробування Ісакія, котрий навмисне йшов назустріч дощу, вітру, граду, «завбільшки, як курячі яйця», що «боляче стьобав» його. Печера для старця Ісакія — це як спроба звільнитися від туги, що «була як біль ізсередини, і їла-роз'їдала його»: «був у світі і пропадав від туги, пішов із нього,

і знову вона до нього прийшла». Темрява, «волохата й бездонна», стає колоративним маркером хаосу у світі видінь — несе із собою розпач. Однак саме в печері являється старцю Ісакію видіння, що відкриває йому істину: *«Не треба тіло своє умертвляти, бо не для смерті я є <мовив Той, кому низько вклонився Ісакій — Ю. В.>: життя — уділ мій, і світ оцей Бог створив — не диявол!»*. Ритуальний танок з «юною красунею» в печері стає для Ісакія випробуванням любов'ю до життя: *«Цей танець, що танцюєш <...>, — перевірка тобі. Витримаєш — покинеш це пристановище печалі і вийдеш до сонця й світу. Запам'ятай: не темрява життя творить, а сонце і світ»*. Та не пройшов випробування Ісакій (*«Ти не дотанцював свого танцю <...>. Вже не маєш сили до великого і справжнього життя»*) — упав у «кромешну пільму, що колотилася навколо». Після зустрічі в печері з Тим, хто світився, Ісакій усвідомлює, що *«боротися людина повинна не з собою, а за любов супроти ненависті <...>. Хто ж бо життя творить, той неодмінно любов сіє, відтак і благословенний стає, а хто ненависть сіє — у шаті він князівській чи чернечій, — диявол у ньому»*. Друга спроба занурення в пільму стає для Ісакія останньою: печера як часопростір боротьби Бога й диявола породжує видіння, в яких «уявні люди» «у пільмі ходять» і «самі є пільма». Ісакію ввижається, що *«летить він у пільму, падає, повільно кружляючи, і чим довше летить, тим більше витікає з нього світла, як із світильника, що гасне»*. Матеріалізованою пільмою стають для схимника Ісакія не лише артефактні створіння (тіні), але й образи хтонічного світу: образи-перевертні, як-от ведмідь-гадюка. Усі вони — *«бісівське наслання в печері»*, щоб випробувати силу духу Ісакія. Чернець проходить його, адже, помираючи, світитися: *«він дивився в те небо і в те шатро сліпими очима, а вуста його ворушилися, наче молився він сонцеві, його силі, потузі і всевладі. Пив небо й сонце беззубим розкритим ротом, цілим обличчям <...>»* [Шевчук 2013:97, 80, 83, 84, 85, 90, 99, 100].

Сліпота є ще одним авторським міфосценарієм ініціації в романі Валерія Шевчука. Так, Теофіл, очі якого виїли сльози, тільки осліпнувши, почав розуміти, *«що то за радість бачити світ»*. Втрата тілесних очей стає для ченця здобуванням духовних очей: бажання печерника Марка *«зробити користь душі <Теофіла — Ю. В.> і високоум'я <його — Ю. В.> перетворити у смирення»* не здійснюється: Марко, помираючи, так і не повертає Теофілу зір — не потрібний він тому, хто, *«мавши його, світу не бачив»*. Протиставлення двох глечиків: порожнього, у який роками скапували й тут же просихали сльози, *«пролиті у жалю до себе, сльози озлобні й сльози про око людське»* (саме ці порожні

сльози «бур'яном порожнім проростуть»), і золотого, наповненого слізьми, «пролитими у щирому горі, в милосерді і співчутті, <...> з любові» — вибудовує дві поведінкові моделі: жити для себе чи для людей [Шевчук 2013:116, 117, 120–121].

Ритуал ініціації Агапіта відбувається в темному лісі: «...темінь колотилася довкола, бо неба під ту хвилю не було, як і місяця в ньому. Замість неба товклося щось чорне й насурмлене, і він раптом злякався, що збочить зі стежки і навіки пропаде в темені». «Нікчемний забобонний страх» породжує видіння, у яких трава та зілля уявляються «безіменно-навальною юрбою», а земля «живу плоть має, і їй від його кроків болить». Проходження лісом (ніби «товксь у темряві, наче потрапив у яму, з якої ніяк не міг вибратися») стає для молодого Агапіта своєрідним поверненням до себе. А втеча з села в монастир — втечею від «глушини», від «старих богів». Так, протиборство старої й нової релігій змушує Агапіта шукати свою стежку: «Я цілителем хочу прославитися». Випробуванням для духу ченця Іоанна-затворника стає подвійне заточення в темряву: «тісне та скорбне місце» — печера й ночі, що «його якнайбільше непокоїли» («пішов із ночі перехідної у ніч цілковиту»). Щоб побороти свою плоть, Іоанн проходить через тілесні й душевні муки, спокушаючись безкінечними видіннями коханої Настки, спускається в бісівську пітьму, населену хтонічними істотами: «чорні вужі почали виповзати з його рота: видав він брутальними і хрипкими, як гавкіт, словами. <...> Вуста ж його плювали й плювали гадюченнями, захлинаючись од проклять і поганих слів <...> чорна жаба росла в його грудях, чорна жаба смоктала з його серця кров, а він відчував од того втіху» [Шевчук 2013:131, 132, 127, 159, 161–162].

Ініціацію тортурами проходять ченці Федір і Василь: Федір, якого «били, потім припікали розпеченим залізом, кололи мечами <...> тоді звеліли повісити його у великому бовдурі над вогнищем і запалили вогонь», виявився «сильніший і чесніший» за Василя: «зламався перед князем вимащений у глину чоловік <...>». Результатом ініціації є передсмертні хвилини, які в кожного були різні: «І лежали вони обіч: один із обличчям просвітленим, другий із обличчям перекошеним: одна пристрасть їх мучила, однаково загинули і від однієї руки, але хвилини передсмертні в кожного були різні». Поведінкова модель ініціації базується на дуальності світу: «<...> все в цьому світі надвоє розділене і все у змаганні вічному перебуває: знайди у вирі тому своє справжнє місце!<...> Коли ж торкне тебе гнилець життєвий, — не є ти уже боговірний, а у твань починаєш перетворюватися. Однак і той, хто чистоту і богородібність свою зберігає, не може гордувати тванню й упосліджувати

подарунок (винагорода):

«тітьма кромешна»,
висмоктала все душевне
світло, перетворила князя
Миколу-Святошу на
потвору; зцілення отрока
Петра-Данила від «любові
надмірної»; старець Ісакій
проходить «бісівське
наслання в печері» →
помираючи свігиться;
проходження лісом як
повернення Агапіта до себе;
хвилини передсмертні в
кожного були різні» (ченці
Федір і Василь)

відокремлення:

добровільне сходження
монаха «раба Божого
Семена» в «затвор», у
пітьму у пошуках світла
Господнього (міфологеми
неба, печери);

печера й викопана могила як
часопростори боротьби Бога
й диявола (отрок Петро-
Данило, старець Ісакій);
темний ліс (Агапіт)

*подолання / неподолання
перешкод (випробування):*

зречення князем Миколою
(Святошею) мирського
життя, спроба старця Ісакія
звільнитися від туги, що
«була як біль ізсередины, і
іла-роз'їдала його»,
«волохата темрява» →
розпач, видіння →
випробування любов'ю до
життя (ведмідь-гадюка);
страх загубити стежку →
видіння: «безіменно-
навальна юрба»; тортури
(ченці Федір і Василь)

Схема 2.6.4. Текстовий алгоритм мегаміфосценарію ініціації
у творах Валерія Шевчука

нею: гординя — той-таки гнилець для душі» [Шевчук 2013:223–224, 226, 228–229] (схема 2.6.4).

У романі *Марії Матіос* «Солодка Даруся» міфосценарій ініціації реалізується через музичний код. «Музика-випробування» (весільна хора, мелодія «гора-маре») [Матіос 2011а:87–88] є ізоморфом шляху: «<...> вона вказує напрямком, яким відтепер ці двоє рухатимуться тільки синхронно <...>; завжди і тільки разом, не порушуючи темпу,

не шукаючи іншого ритму, лиш так, як у цім строгім і величнім танці — не танці, а, швидше, прилюдній, але безмовній, клятбі на досмертну вірність чи добровільне рабство разом» [Матіос 2011a:88].

Міфосценарій ініціації в поезії **Сергія Ткаченка** реалізується в християнській парадигмі «мученицького шляху», «хресної путі»: через зречення й зради «братів» — «апостолів і учнів» (вірш «Монолог Ісуса Христа»). Шлях ліричного героя вірша «Мов той Мазепа, що весь вік із москалями...» є втіленням Долі Сізіфа-Каменяра: «<...> вже стільки літ і дій / Довбаю сю скалу — мук сповненими днями / І переплавляю безсонними ночами / На гнучу й гостру сталь — руду словесних глиб» [Ткаченко 2014:20, 26].

У п'єсі **Олега Гончарова** «Сім кроків до Голгофи» міфосценарій ініціації ретранслює біблійний міфосюжет про дорогу Ісуса Христа на Голгофу через страждання, муки, смерть і воскресіння. У тексті твору цей біблійний сюжет відтворюється в контексті есхатологічного міфосценарію, де «дуже важкий» хрест, який Месія, «чудовий негідник» Ієфен, несе на своїх плечах по світу, бо той «вже давно чекає на свого Месію!». Шлях «на Голгофу» Месії-Ієфена десакаралізований, адже абсолютно протирічить прийнятим «суворим аскетичним правилам»: розпуста, облуда, вбивства, брехня — ці та інші «моральні закони» Месії не лише унеможливають шлях святості (ці закони — «гидке питво, змішане на слині розчулення та жалю»), а навпаки — регламентують шлях моральної деградації. Так, дорога на Голгофу стає для Месії шляхом абсолютної деградації, відмирання всіх людських якостей, «доведення до досконалості» аморальності, цинізму, ницості, безсердеччя. Своєрідним семантичним дублікатом цього шляху є випробування в хтонічному локусі царя Іоада: «Я лізу до цієї страшної ями зі зміями не лише для того, щоб випробувати на міцність свою волю. Я добровільно йду на тортури заради того, щоб весь світ зрозумів: коли у народу є такий цар, цей народ подолати неможливо!» Профанація сакрального міфосюжету (сходження на Голгофу через нелюдські страждання Ісуса) реалізується в тексті мотивами побудови «приватної» Голгофи («Я насиплю коло Калії величезну гору і зйду на неї зі своїм хрестом!») і тернового вінка без колючок ізсередины (щоб він «не роздирав лоба до крові»). Задеклароване Месією всевладдя, яке «опирається на милиці страху та сліпої покори», робить його «приреченим мати друзів у темному світі». Так, земне життя Месії Ієфена перетворюється на добровільне випробування його на дотримування законів темного світу. Шлях Ієфена — це низка втрат себе (що розпочалася зі вбивства невинної Касинії), про які нагадує Месії Володар

Часу Девілар. (Прецедентний біблійний текст «виринає» у творі метафорою-парафразом «головний біль та мара на ймення Девілар»: образ Месії є завуальованим образом Понтія Пілата.) Втрата себе ідентична тут «втрата серця» — замість нього у грудях Месії — «великий имат почорнілого від ненависті та злості м'яса». Шлях Месії (а насправді «селока»-«п'яниці») до трону — через знешкодження всіх, «хто заважав йти до мети». Випробування Ієфена матеріалізуються в персоніфікованій Совісті — Старій, Володаря Часу — Девілара, у постійному нагадуванні про скоєне зло головним болем [Гончаров 2004:59, 72, 73, 74, 78, 77, 79, 81, 82].

Міфосценарій ініціації вибудовується в п'єсі **Ярослава Верещака** «Моя душа зі шрамом на коліні» через призму близнюкових міфів. Драматург, як доводить Олена Бондарева, розгортає ситуацію двійництва в «полісемантичній символічній проекції» [Бондарева 2013:63]. У тексті моделюється кілька образних та мотивних близнюкових пар, що взаємоперевтілюються: брати, які «захоплювалися окультними знаннями і мали неабиякі літературні здібності. Писали вірші, прозу, п'єси. Один підписувався псевдонімом Лі Міт, інший — Слав. Ко-Ко, та ніхто не міг встановити, хто з них талановитіший, бо вони й тут обохнювали містифікацію: обмінювалися творами, гонорарами», тобто «домовилися час від часу мінятися місцями»; образи-перевертні: Чорний ангел — Білий ангел, Ія — Сусідка; (не)народжені Ією немовлята-близнюки тощо. Олена Бондарева описує поліваріативні проекції образів двійників, як-от: «біологічний двійник», «спонсор — хазяїн», «гравець у бісер», «названий брат», віддзеркалення, чорна сутність, внутрішній голос та псевдонім протагоніста, маска, той, що розгадує ребуси, «розпорядник» придворного юродства, раціональний «руйнач» внутрішнього світу інтуїтивного героя, фарисей, синхронізований з протагоністом «механічний прилад» тощо [Бондарева 2013:63–66]. «Діяння письменника» й «діяння олігарха» як проходження «колами свого власного пекла» розгортаються на «іспитовому полігоні для людей», до того ж, зазначає дослідниця, в ігровому полі «квазіреальності» [Бондарева 2013:63]. Випробування грішми експлікує біблійний міфосюжет Іудиної зради за тридцять срібників («п'ятдесят тисяч доларів — то ж не якихось тридцять срібників, людоньки!») і обертається для героя випробуванням двійництвом: коли «злизаний письменник» і «жорстокий і цинічний діловар» «разом писали щиру і надзвичайно правдиву сповідь підпільного монстра». Умовою проходження випробувань, а значить — воскресіння (ідентичне пробудженню, адже все відбувається в оніричному світі: у «казковому сні

**подолання / неподолання
перешкод (виробування):**

випробовування грішми →
випробовування
двійництва, ритуальне
дійство: «Треба за півтори
хвилини виростити чарівний
Льон, наткати полотна й
пошити білі янгольські
шати» (біблійна міфологема
«тридцять срібників»;
виконання онтологічної
місії); страждання, сльози,
любов і світло,
вичавлювання із себе
«потвори»

подарунок (винагорода):

душа Я повертається у світ-
до-ініціації, однак уже в
«іншу країну»; людина
«поступово відкриває свою
душу навколишньому світові
і зливається з ним... Стає
Квіткою і Деревом,
Городцем і Кишкою,
Помідором, Соняхом,
Кротом, Мишею, маленькою
Бджілкою...»

відокремлення:

прозора клітка (Лі Міт,
Слав. Ко-Ко);
країна сну

Схема 2.6.5. Текстовий алгоритм макроміфосценарію ініціації
у творах Ярослава Верещака

про півтори хвилини»), стає ритуальне дійство: «Треба за півтори хвилини виростити чарівний Льон, наткати полотна й пошити білі янгольські шати». Близнюкові міфи накладаються на есхатологічні, адже ініціація проходить саме в герметизованому часопросторі (обмеженому як локусно, так і темпорально): «я немовби опинився в якійсь прозорій клітці, натикаюся на її невидимі стінки, б'юся, наче якийсь гидотний павук у великому пересохлому акваріумі». Перед Я постає вибір: втратити себе (що зазвичай відбувається ТАМ, «у країні, де люди вбивають одне одного») чи знайти себе (людина «поступово відкриває свою душу навколишньому світові і зливається з ним... Стає Квіткою і Деревом, Городцем і Кишкою, Помідором, Соняхом, Кротом, Мишею, маленькою Бджілкою...»). Ініціація можлива для Я через страждання, сльози (її результат — отримання себе іншого: злитим з усім живим світом); через вичавлювання із себе «потвори»; через любов і світло

(«З любові і сонячного проміння зітканий цей світ і все живе на ньому»). Після таких випробувань душа Я повертається у світ-до-ініціації, однак уже в «іншу країну. На перший погляд, там усе буде знайоме — і люди, й проблеми, і гроші, й захланність. Але якою насправді буде та країна, залежить від тебе, тільки від тебе...» А виконання казкової умови в країні сну — це метафоричні складники місії в земному житті: «кожна людина приходить на цю землю тільки для того, щоб виростити чарівний Льон, наткати полотна і пошити янгольські шати для <Білого Янгота — Ю. В.>». Так, сценарій ініціації в п'єсі Ярослава Верещака — це низка міфологічних модуляцій, де на зміну есхатологічному й близнюковому міфосценарію приходить космогонічний: через смерть, двійництво, втрату себе — до віднайдення себе справжнього у світі, де необхідно виконати три чарівні речі, що збережуть від загибелі. Ключовим у цьому міфосценарії ініціації стає символічне онтологічне дійство, що відтворює комплементарну давньоукраїнську парадигму: ритуал ткацтва як ізоморф міфологічного космо- й антропотворіння [Верещак 2004:104–105, 108–109, 106, 136, 119, 120, 136, 123, 131, 134, 135] (схема 2.6.5).

У п'єсі *Олега Миколайчука-Низовця* «Зніміть з небес офіціанта, або Навіщо нам позаторішний сніг» міфосценарій ініціації розгортається у світі мистецтва, театральної гри теж через призму близнюкових міфів, що відображається в продубльованих образах — маркерах реального світу й уявного/світу мистецтва (гри). Мотив вибору обігрується в деталі: ресторанному меню й пов'язаному з ним образі офіціанта (роздвоєному на живого й макета): «АЛЬФОНСО <до макета — Ю. В.>. Я зробив свій вибір <...> Бо хто-хто, а я добре-таки знаюся на вишуканих стравах з екзотичним присмаком. Так що, любий, принеси, будь ласка, снігу, без родзинок, без вафель і навіть без ста грамів. І щоб був трішечки з рожевувато-блакитним відтінком» і «АЛЬФОНСО <до живого офіціанта — Ю. В.> А ви принесіть мені, будь ласка, пригорілу яечню, чашку холодної кави, а потім сядьте біля мене і читайте нотацію. <...> Просто я раптом засумував за своєю першою дружиною». Гідроморфний образ (поза)торішнього снігу ретранслює концепт пам'яті через образи ляльок: «Мія — мій найбільший сніг», Дорота — «мій варшавський сніг», Марінетта «завжди була сніжинкою», Аманда — «мій найчорніший сніг» тощо. Кожна лялька має скласти іспит: «повернути позаторішний сніг» — згадати закарбоване в серці, відновити спогади; «зберегти торішний сніг» — означає для Альфонсо зберегти найсуттєвіше, те, що не забирає час. Чи проходять випробування герої (колишні кохані офіціанта (ляльки) й сам Альфонсо (офіціант)),

залишається відкритим питанням, адже п'єса закінчується словесною грою між «близнюками» Альфонсо й офіціантом, які міняються місцями [Миколайчук-Низовець 2004:140–149].

У п'єсі *Сергія Щученка* «Шляхетний дон» міфосценарій ініціації репрезентується фрагментарно через констатацію здійсненого факту: «походу до самого Люцифера» Джакоба [Щученко 2004:330], що вимагає сміливості, ризику, відваги від того, хто проходить таке випробування. (З міфологемого шляху також пов'язана ініціація у «фарсі для двох блазнів, годинника та маріонеток» «На виступцях» *Катерини Демчук*. Проходження певного шляху (поміченого на карті), доказом чого є колекція монет з усіх міст мандрівки, обіцяє королівську винагороду — «аж дві сотні кириків» [Демчук 2004:350].) Міфологема шляху реалізується через локусні точки: початку та кінця шляху: Чужий виїшов із міста Парасюля й за велінням долі/випадково дістався місця, де будь-хто Чужий може стати королем, виконавши умову — «вбити Короля» [Щученко 2004:355, див. ширше: до кінця п'єси]. Ініціальними маркерами в тексті є мотив самоти («Ми залишаємо вас на самоті. Як ви того хотіли» [Щученко 2004:359]), мотив вибору (бути вбитим Королем чи самому вбити Короля, зайнявши його місце й очікуючи на прихід наступного «Чужого»; можливість вибору імені за допомогою карт), чудодійний напій — «надзвичайна наливка» [Щученко 2004:354–362]. Однак ця ініціація, роблячи/не роблячи Чужого Своїм, не продовжує шлях, а обриває його: «Ви не зможете так просто вийти, як увійшли», — пояснює Краля Жир Чужому закони королівства [Щученко 2004:359].

Отже, перший етап ініціації в художній літературі експлікується аксіологічним фреймом «Відокремлення». «Відокремлення» відбувається чи в осучасненій хатині, чи в пустелі, чи в печері. Усі складники «Відокремлення» представлено концептуальною метафорою «пустеля (хижка, печера) самотності» й марковано ізольованістю, тишею й віддаленістю від світу суєти. Характерно, що художні тексти однаково висувають обидва полюси аксіологічної вертикалі: пустеля самотності як місце особистісного зросту і як місце досягнення абстрактного ідеалу. Локус «пустеля самотності» змикає верифіковану ініціацію й псевдоініціацію. Перша, істинна, «пустеля самотності» маркована такими аксіологічними означниками, як пробудження, народження, пов'язаними з подоланням перешкод, що мають зазвичай внутрішній характер: тиша й самотність для ініційованого — символ звільнення від внутрішнього сміття. Псевдолокус же експліковано бінарною опозицією «пустеля самотності — світ зла» і, відповідно, мотивовано внутрішнім фіаско. Таким

чином, пустеля, винесена за межі світу реального буття — «світу зла», — є псевдолокусом, антиаксіологічним маркером фрейму «Відокремлення»; долучена ж до світу реального буття, тимчасова й відносна пустеля символізує істинний початок руху на шляху ініціації, оскільки саме в ній відбуваються справжні внутрішні перетворення того, що став на шлях пізнання вищої істини. Художні тексти багаторазово актуалізують сценарій повернення до первинного хаосу як першу сходинку ініціації. Сценарій повернення до хаосу, по-перше, розгортається в локусно замкнених просторах; по-друге, ідентифікується з почуттям абсолютної покинутості, безпорадності, безвиході, відчаю, самотності; по-третє, семантично отожднюється зі шляхом сходження до пекла, маркованого темрявою, відчуттям розриву, розірваності, прірви тощо. Аксіологічний фрейм «Відокремлення», що є складовим міфологічного сценарію повернення до первинного хаосу, в художніх текстах має таку структуру: [дехто (агенс — ініційований), керуючись певним стимулом (аксіологічними цінностями: духовне переродження, досягання духовних істин, пошук істинного шляху), входить (переміщується, ізолюється) в певне місце (локус) на певний час (хронотоп)]. Термінал «агенс» представлено метонімічними формами об'єктивації внутрішнього стану ініційованого: самотність, страх, ніяковість, благоговіння, небезпека, розлука, прірва, розрив тощо, що є семантичними синонімами міфологічного хаосу. Термінал «локус» являє собою низку міфорепрезентантів «пустеля», «печера», «хижка», «коридори», «хащі», «ліс» тощо, означених, з одного боку, ізолюваністю, віддаленістю, зачиненістю, огороженістю, а з іншого — колоративними ізоморфами пільми: холод, пекло тощо. «Відокремлення» як локусно, так і темпорально обмежено. Усі тексти фіксують тимчасове занурення, повернення до хаосу.

Висновки до другого розділу

Текстові реалізації міфологічних сценаріїв (третього рівня) демонструють широку палітру ідіостильових конструктів, репрезентуючи авторські варіації міфосценаріїв першого (ядерного й опозитивного типів) і другого рівнів (домінантно-периферійного типу).

Так, міфологічний сценарій початку у творах Любка Дереша моделюється образами — індивідуально-авторськими ізоморфами хаосу, що виступають у ролі креативних провокаторів: отілеснена пам'ять провокує космологічне повернення до першочасу — спресованої, зімкненої темпоралі; розщеплена й потім зібрана пам'ять-спогад

є молекулою-креатором і суголосна з фізичним процесом термоядерного синтезу; вода виступає як актуалізатор антропоморфно-гідроморфних метаморфоз (де “я” ототожнюється з океаном, першохаосом (в його синергійних: колоративних, звукових, тактильних — формах), час — із простором), терапевтичний символ тиші, спокою, безкінечності, імплікатема архетипу Матері. Спостерігаємо абсолютну синонімію варіативних міфосценаріїв початку в художньому світі письменника: мікросценарій занурення в глибини пам’яті = мікросценарій усезнання, де емпірична модель ототожнюється з гносеологічно-меморіаційною й онтологічною; отілеснена пам’ять/спогади = матеріалізований час = матеріалізована вічність — з кодovими збігами: ороморфного й трансцендентного, синергійного (колоративно-першоеlementного) й аксіологічного; пірнання у морок і глибинь = втрата/щезання “я” й осягнення Всесвіту, Вічності (через мотиви розщеплення “я”/єднання з Космосом. Ключовими векторами осмислення часових вимірів у художній картині світу Любка Дереша є вербальний (який проектує ініціаційний шлях до свого зібраного докупі, нерозрізненого “я” — через зімкнені космогонічну (в її гідроморфній іпостасі) й трансцендентну, вірогідну) і музичний (музика = нова форма життя). Останній експлікується через міфологему Віднайденого Раю: «Країни туманів». Втеча до Небесного Раю уможливлюється для неформалів (гіпі) через наркотично-алкогольний дурман, синонімом якого в реальному світі для героя-мандрівника/пошукача стає відсутність мурів. Ще одним вектором виступає екзистенційний: К «вибір» (як онтологічний, емпіричний, екзистенційний жест-доторк до реальності) + РК «творення реальності/дійсності». Гідроморфним провідником у позачася в Любка Дереша є злива, яка зцілює поверненням до першооснов. Міфологема реконструює міфосценарій першопочатку, артикуючи образами й мотивами всі етапи космотворення: вихідна точка — розімкненість, хаос + Креатор (експлікований піроморфно-колоративно-візуальним образом) + дія-креація через рух і пульсацію (експлікатема — вітер) + збирання докупі розрізнених атомів (власне креація) + результат (вихід) креації: матерія-сугестія трансцендентного єднання “я” із землею. Міфосценарій творення я-космосу накладається на міфосценарій з експлікованою домінантною — етноміфологічною елементарною парадигмою: «нерест Писанок». Міфосценарій розгортається на фрагментарних компонентних стрижнях: К «Червоний Вітер» + СК/ПК «велетенська коломийська писанка котиться, підскакує» + РК «Нерест Писанок» — і відтворює міфосценарій занурення в потойбіччя

свідомості/у підсвідоме. Отже, зазначені семіотичні конструкти ото-тожнюються, взаємонакладаються у площині першопам'яті — генератора креації.

Мегаміфосценарій початку у творах *Марії Матіос* має свої індивідуально-авторські семантичні дублікати, як-от: віднаходження Раю у мікрокосмі через образи-креатори: музику (гра на дримбі) / голос; народження голосу (пов'язане з життєвими станами людини: любові, тепла, співчуття тощо); «видобування музики із себе»; ріст «щойно зачатого плоду»; сівба, проростання гороху; пошук/приручення долі; приборкування страху; віднімання відьмацької сили; народження / «вигрівання» / пошук щезника; виношування минулого; печаль «як стимул і рушій, спонука до життя й смерті»; дозрівання огірка (що є іманентним народженню / росту дитини) тощо. Міфосценарій початку репрезентовано за допомогою образів-міфологем: часопросторового поліваріантного й полісемантичного синергійного звуко-зорового, реально-топонімічного, різдвяного, потойбічного Раю; медіаторів між світами: «Райський Брамник, Воротар Раю», «Біла Панна», «довга-предовга драбина» метаморфозного образу дітей-квітів; амбівалентного музичного образу-знака, образу — медіатора між життям і смертю, образу-передвісника, образу — уособлення смерті й долі; образу — центру мікросвіту, ізоморфом Світового дерева (через етноміфологему серця): мелодії «гора-маре»; першоелементів буття: гідроморфної й тераморфної моделей світу: «вода» й «земля» (що виконують терапевтичні функції й розкривають полісимволічний спектр: символи зцілення, гармонії, спокою, сили, свободи і відтворюють архетип Матері); топонімічного образу Черемоша; вегетативно-флористичного образу огірка тощо. Серед особливостей реалізації міфосценарію початку можна назвати такі: трансформація міфосценарію початку в міфосценарій кінця (через біблійну міфологему всесвітнього потопу й нечисту дію: «вигрівання» щезника); реалізація міфосценарію через космогонічні, есхатологічні, антропогонічні, близнюкові та дуалістичні міфи; відтворення комплементарних давньоукраїнських язичницьких, християнських, та запозичених фоново-культурологічних парадигм.

Фоново-культурологічний, запозичено- й етноміфологічний контексти образної домінанти міфосценарію початку у творах *Галини Пагутяк* реалізуються, зокрема, через міфологеми/міфоніми космогонічної міфомоделі, як-от «яйце», «великий потоп», Арахна/Мокоша/Параскева («Небесна кравчиня»). Міфологічними сюжетами, за допомогою яких розгортається міфологічний сценарій, є «побудова/

руйнація Вавилонської Вежі», «тримання Атлантами Всесвіту», «мандрівний сюжет про чужинця» та інші.

Міфосценарій початку *Сергія Жадана* моделюється в хтонічних, артефактних та тератоморфних світах або повністю, або фрагментарно. Цілісна семіотична модель реалізована актантами міфосценарію та їхніми функціями. Фрагментарна — дискретна — семіотична модель являє собою неповну структуру, що репрезентується зазвичай лише початковою точкою — образом-креатором або локусом креації. Стрижневими образами — дійовими особами — сценарію виступають власне Хаос або його психологічні асоціативи. В ролі останніх є образи-першоелементи буття, як-от вода (Океан(и), ріки, потоп, дощ тощо), вогонь, повітря (текстово реалізований здебільшого «*легенями*», а також біблійним маркером «яблуко»), земля («глина»); колоративи-експлікатори хаосу: темрява, морок, пітьма, ніч, що часопросторово оформлюють зазвичай світ міфосну. Функції актанта на текстуальному рівні виконують домінантні мотиви поезій: 1) росту, зростання, зміцнення, реалізованого найчастіше в антропоморфному світі та світі живої, одухотвореної природи, змикання яких, по-перше, знімає бінарні опозиції (універсальні, часові, просторові), по-друге, ототожнює (або нівелює відмінності між) мікро- та макрокосмос; 2) первісної чистоти, творчості, страждання як імплікації хаосу через образи молока, крові, що реконструюють етнічну християнську іпостась міфологом хліба (зерна), хреста; 3) дозрівання, наповнення, променіння, що змикає світ одухотвореної природи та міфосвіт творчості, в якому проростає зерно-мова; 4) будівництва/монтажування/рихтування (мостів); 5) кружляння, колообігу, безкінечного руху в живих (вегетативному, гідроморфно-тератоморфному, антропоморфному) світах, що сакралізує сам процес космотворення; 6) кінця як семантичного дублікату початку; 7) іменування, називання тощо. Космогонічні міфи в поезії *Сергія Жадана* реалізуються через низку індивідуально-авторських варіацій міфосценарію початку, серед яких: проростання з житніх зерен хреста будівничого мостів — Христа; народження слова; народження поезії; монтажування кордоцентричного хронотопу в анімо-аніматичних та антропоморфно-техногенних світах, де овиявлюється міфологема води на міфологічному зрізі медіаторів (між минулим, теперішнім та майбутнім), нівелюються опозиції «світла — темряви», «живого — неживого»; народження Космосу з лона Океану в урбаністично-артефактному вимірі «*сновид*»; творення речей («*всього, що буде з нами тепер — / гольфстріми, айсберги мертвих морів, / щоденний рух повітряних сфер, / спів кашалотів і крик химер, / поява запахів і кольорів <...>*») через акт називання

на ім'я. Антропоморфні міфи реалізуються такими індивідуально-авторськими варіаціями міфосценарію початку: сакрального садівництва (де сіячами душ-сердець виступають ангели); профанного творення людини в зімкненому часопросторі техногенного, артефактного, антропоморфного, колоративно-звукового світів. Десакралізація відбувається в артистичному хронотопі «великої небесної анімації» (творцями якої є «добрі духи смерті»); антропоізації космосу як наслідок нездійсненого акту людинотворення. Обернена проекція антропоморфного міфу полягає в ліпленні Космосу як людини.

Серед особливостей індивідуально-авторських текстових реалізацій міфосценарію початку (і віднаходження Раю як однієї з його варіацій) *Володимира Дрозда* можна назвати трансформацію його в міфосценарій кінця з експлікацією есхатологічних мотивів і міфологем, дублювання ним компонентів інших міфосценаріїв (як-от: кінця, дуалістичного протистояння, ініціації); «роздвоєння» на релевантні бінарні міфоскладники: першопочатком (грунтом, фундаментом) стають любов і ненависть, пам'ять і забуття.

Мегаміфосценарій початку *Тараса Прохаська* являє собою поліваріантну семіотичну модель, в якій міфологічні космогонічні сюжети реалізуються через мікросценарії — міфологічні дублікати: народження музики як утвердження присутності/перебування в оніричному міфосвіті; ото-тожнення книги-тексту й життя-тексту через читання, що осмислюється як реактуалізація власної/чужої біографії; моделювання теперішнього з фрагментів минулого і за його зразком; фільмування уявного сценарію старої фотографії; проживання ролі святого Франциска як відпрацювання «механіки доступного екстазу»; повторення в статиці динамічних фрагментів дійсності через фотографування; інсценування подій, описаних у щоденнику; створення змінного рухливого колажу за допомогою епідіаскопа; моделювання діафільму про каньйон; створення химерних архітектурних споруд у вигляді імпліцитного згорнутого міфосценарію початку (текстово психологічні асоціативи Космосу реалізовано в образах зі світу живої, одухотвореної природи); створення короткометражних анімаційних фільмів — «рухових дагеротипів силуетів переміщення зародка по скелі»; екранізований акт космотворення з хаосу — фільм — «намисто з вузликів» (з ототожненням семіотичної й аніматичної моделей світу); екранізоване творення Дерева Життя як повторення дійства народження Космосу; «живе малярство»; комбінування «сонних ландшафтів»; «роблення» книжки; народження життя/народження тексту (через космотвірний рух — доторки). Поліваріантний міфосценарій початку можна вважати семіотичним конструктором міфологемно-міфомоделевого

типу. Домінантами його є міфологеми атрибутивної міфомоделі: дзеркало як безкінечно продубльований хронотоп; дім — матеріалізований Рай — як сакральний подвійний хронотоп, у якому релевантними є топографічний і антропоморфний його відповідники; клубок як психологічний асоціатив кола, вічності (і пов'язаний із ним мотив зав'язування/розв'язування вузликів); вегетативно-флористичної моделі: яблуко, горіх, квасоля, тютюн, насінина, виноград як експлікатори «солористичного» космотворення через музику; соняшник, шишка, гніздо як психологічні асоціативи Космосу, символи вічності, життєствердності, згорнуті хронотопи космотворення; насінина як символ життєтворення, психологічний асоціатив темпоральної складової хронотопу (насінина — сховок часу), антропоморфної складової світу живої, одухотвореної природи (людина = насінина — через мотиви спраглості, оживлення, проростання, прищеплення, вагітності, народження, запліднення), числа три, сім (аналогія через загадку), матеріалізація онтологічної таємниці (насінина = «недоступна структура»); «фасолина» як психологічний асоціатив Макрокосму, усього живого, символ життя. Ключовими мотивами, що «досконало втілюють етику» й естетику буття, є вирощування рослин / прищеплення дерев / догляд за рослинами / милування рослинами. Міфологеми вегетативно-флористичної моделі мають амбівалентну природу: оберігають / огорожують / забороняють — відчиняють / звільняють; гідроморфної моделі: озеро, ріка, риба; ороморфної: острів-скеля як центр макросвіту Віднайденого Раю (через етнотопоніміку: Карпати, гуцульщина, «країна Карпатія», «Ялівець»); мистецької моделі: фортепіано, фотографія як утвердження «відбутності» безперервності буття; писанки як етносимволи космотворення, як сакральний знак одухотвореного Всесвіту (через семіотично-анімаційні метаморфози); книжка як матеріалізація життєвого шляху, індивідуальності, долі, життя (і звідси — мотив книгописання, книгодрукування і книгостворення як самореалізація людини); абстрактно-символічної моделі: шлях (реалізований мотивами руху, мандрів та образами дороги, стежки тощо); оніричної моделі: сон як медіативний стан — хронотоп-медіатор; павуки, черв'яки уві сні як провідники-медіуми, що розшифровують онтологічні коди через уподібнення/метаморфози. Конструювання «солористичного» світу в новелі «Від чуття при сутності» відбувається здебільшого в міфоснах, де фортепіано виступає сакральним медіатором між мікро- й макрокосмом, між антропоморфним і теїстичним світами; вегетативно-абстрактно-символічної моделі: ялівцівка як автентичний теургічний напій. Процес моделювання відбувається через космотвірні, креаційні рухи — теургічні жести: будування, фотографування, малювання,

гру на фортепіано й дриббі, дотики, «баювання», ви(про)рощування, «рекомбінації» тощо. Індивідуально-авторськими особливостями міфосценарію початку у творах Тараса Прохаська вважаємо: текстотворення, що осмислюється героями творів як «рекомбінація» і відбувається як автоконструювання, автогенерування тексту як самостійної конструкції; хронотопічну провокацію: моделювання всередині внутрішнього часопростору безкінечних антифактуальних світів («*суб-, пара-, супер-, транс-, інтерпросторів*»); автовідтворення й автознищення фрагментів зімкнених світів як спосіб «*моделювання уявного досвіду*»; поліваріантне конструювання тексту в тексті як багатожанровий мікс («Некрополь» — філософський трактат, щоденник, схеми, оповідання, роман, сценарій, стенограма фільму, анімаційний фільм; «хімерні варіанти»: «нотний», «сепарований»; театральна постановка — балет; запис на плівку тощо) з укладеним вербальним каталогом («*реєстрописом схем рекомбінацій*») і створеною «*мапою буття*»; моделювання рекомбінацій як пазлування хаотичних варіативних реалізацій міфосценарію початку й одночасно конструювання міфосценарію кінця; тексто- (як світо-)творення через музику: моделювання «*фортепіанної солористики*» через «рухові дублікати» (збирання, перебирання, висипання, просушування, згортання, масажування тощо) як «*солористики рук*»; словотворення через ототожнення рослин зі словами (вирущування рослин = оживлення слів); кольороназивання як втілення «*ідеї творення світу, порозуміння*», ономатизація буття, матеріалізація райського часу (поліколоватив зеленого — доміанти Космотворення); виготовлення ялівцівки як повторення природної коловерті; накладання знаків різних семіотичних систем: живопису, кіно, сну, у результаті якого утверджується теургічна роль сновиди (Анни з «НепрОстих»). Міфосценарій початку проходить процес трансформації у міфосценарій кінця через реактуалізацію його танатоморфних маркерів: ключових мотивів (безвиході повторень-копіювань, втрати орієнтирів, страху тощо) і міфологем (цвинтаря), однак, стираючи семантику смерті, унеможлиблює його домінування. Таке «стирання» відбувається, зокрема, через моделювання збиткового, неповноцінного тексту, що в самому своєму зародку несе саморуйнацію (як-от «*п'яної п'єси*» «*дочки папи римського*»).

Міфологічний сценарій початку в художніх текстах про футбол (Юрія Андруховича, Артема Чеха, Євгена Положія, Сергія Жадана) являє собою семіотичний конструкт міфологемно-міфомоделевого типу й реконструюється з міфологічних фрагментів, а часом — лише «міфослідів». Так, міфосценарій початку реалізується через міфологічні дублікати — смислові синоніми: 1) проростання каштана = зміцнення,

змушніння видатних футболістів київського «Динамо»; 2) запозичення «іншої» моделі гри як експлікація фоново-культурологічного, давньогрецького, міфу про Летючих голландців; 3) дуальність правого і лівого, поєднання, злиття, «тандемність» членів універсальної бінарності як умова врівноваження світу футболом; 4) онтологічні й етноцентричні дефініції футболу як утвердження космогонічності гри; 5) моделювання «іншої», паралельної офіційній, буденній, реальності; 6) існування навиворітної логіки футбольного часопростору; 7) народження, виношування сакрального слова як виношування, народження, плекання дитини. Домінантами поліваріантного космогонічного міфосценарію є міфологеми: вегетативно-флористичної моделі: етноміфологема — символ Києва «каштан»; «клен» як експлікатор часової самоідентичності (клен-ровесник (я) проспектує антропоморфно-атрибутивну тотожність «я = стадіон»; атрибутивної моделі: «стадіон-стовп» як ізоморф універсального символу Світового дерева, центр урбаністичного й ірреального часопросторів, символ сили, незламності, онтологічна константа, втілення аутсайдерства, репрезентація майбутнього, провідник у минуле й майбутнє, як креатор прихованої реальності; фотографія як позачасовий хронотоп.

Міфологічний мегасценарій початку у творах Оксани Забужко відтворюється такими індивідуально-авторськими реалізаціями, як: сценарій творення тексту / народження слова; витворення власної міфології / ліплення людини; рух донизу, політ «*сторч головою*» (метафори кохання) як експлікація космотвірного Хаосу; повернення до хаосу як структурно-семантичний дублікат міфологічного макросценарію початку й одночасно ймовірна реалізація міфосценарію кінця; творення «*вродливого народу*», що підтверджує прерогативу Божого авторства; любов як оберіг від страху, як єдина умова порятунку від руйнації. Міфосценарій початку відтворюється за допомогою 1) образів-міфологем лінгвістичної міфомоделі (мова-дім, текст-дім як оберіг, як уособлення ворожбита експлікує давньоукраїнську, язичницьку комплементарну парадигму через семантику зцілення й акумулює в собі терапевтичні функції художнього твору), хронотопічної міфомоделі («Золотий Вік», «Батьківщина»), астральної міфомоделі («сонце»); 2) мотивів, що відтворюють семантику життєтворення: кола, нанизування, розмотування смислів, мовної гри (ретрансляція фоново-культурологічну та язичницьку давньоукраїнську міфопарадигми через імпліцитні образи Аріадни/Мокоші); перетворення / «перетоплювання» людини на глину; набрякання, розбрункування тощо. Серед особливостей авторського міфосценарію початку є: його прихована патогенність, що виявлюється в сценарії творення

віршів-передбачень, віршів-застережень, переверненість, що реалізує патологічний міфосценарій початку через образ Вітчизни-вбивці.

Отже, при прочитанні та дешифруванні індивідуально-авторських варіацій міфологічних сценаріїв домінантним є міфологічний підхід, суть якого полягає у знаходженні та експлікації смислових ядер: у культурі — символів (знаків, у яких концентрується згорнута інформація); в тексті — ключових слів, що консервують та реконструюють культурологічну пам'ять; у слові — тих компонентів, тих «клітин», які відповідають за генетичний зв'язок певного слова, певного тексту, певної культури. Своєрідним лінгвістичним геном, що поєднує координати «міф», «культура», «картина світу», «художній текст», є міфологема. Образи-міфологеми в художніх текстах функціонують як креатори, що моделюють свої міфопростори. Стилистично вони проявляють себе на різних культурологічних зрізах: символів, знаків, передвісників, психологічних асоціативів, медіаторів, хронотопів, що свідчить про багатогранність художнього образу. Міфологеми — як текстові домінанти — несуть на собі основну функцію тексто- та смислотвірних елементів і є ключовими словами-символами міфопоетичної картини світу.

Мегаміфосценарій кінця експлікує семіотичне ядро есхатологічних міфів у ланцюзі: есхатологічний мотив (М) + причина есхатології (П) + наслідок есхатології (Н). Усі ланки сценарію кінця в поліідостильовій його парадигмі моделюють міфологемні репрезентанти (МР).

Так, міфосценарій кінця *Сергія Жадана* моделюється в хтонічних, артефактних та тератоморфних світах або повністю, або фрагментарно. Цілісна семіотична модель реалізована актантами міфосценарію та їхніми функціями. Стрижневими образами — «дійовими особами» — сценарію виступають власне Хаос або його психологічні асоціативи. У ролі останніх є образи-першоелементи буття, колоративи-експлікатори Хаосу: темрява, морок, пітьма, ніч, що часопросторово оформлюють зазвичай світи міфосну, галюцинацій, видінь, марень. У системі ізоморфних образів хаос актуалізує бінарну опозицію з космосом, яка, своєю чергою, концептуалізує міфопоетичні домінанти руїни, занепаду, зупинки тощо. Хаос імплікує деструктивні стани, в яких гармонія апіорі неможлива. Функції актанта на текстуальному рівні виконують домінантні образи та мотиви — ізоморфи кінця, смерті, потойбіччя: 1) тінь, приреченість, реалізовані здебільшого в анімо-аніматичному світі та світі живої, одухотвореної природи за допомогою проміжних, маргінальних часопросторів, як-от туман — образ-креатор пустки, порожнечі; 2) темряви, пітьми, що набувають ознак тератоморфної істоти в галюциногенному хронотопі, зімкненому

з індивідуально-авторським часопростором музики, джазу; 3) інтровертні трансформації вогню, що з'являється в оксюморонних контекстах; 4) загибель цивілізації, суспільна й духовна деградація, що призводять до руйнації і, як наслідок — штучності усього; 5) зачиненість, замурованість, закритість як ознаки відсутності культури; 6) застій, метафорично експлікований образом акваріума; 7) дорога в нікуди, що найповніше виражається символами потяга-привида, недобудованої залізниці, розбитих машин тощо; 8) руїна тощо. Есхатологічні міфи в прозі Сергія Жадана реалізуються через низку індивідуально-авторських варіацій есхатологічного міфосценарію, серед яких: *«мертвий індастріел»*; десаκραлізація релігії; деміфологізація радянської сакральної ідеології; апокаліптична стабільність.

Міфосценарій кінця у творах про футбол (Юрія Андруховича, Артема Чеха, Євгена Положія, Сергія Жадана) реалізується через міфологічні дублікати — смислові синоніми: 1) «недофутбол» як десаκραлізована гра; 2) самоствердження, реалізація індивідуального начала як девальвація колективної гри; 3) дощ як «смертожер» пам'яті, провідник до потойбіччя й ірреального часопростору *«дощового музею»*. Есхатологічний міфосценарій відтворюється за допомогою 1) мотивів: втрати, поразки (у тому числі філософський та онтологічний зміст поразки: через історико-політичну призму та авторське саркастичне світосприйняття: Хаос перемагає Космос); відторгнення, розпошення, провалювання на «дно», в «тунель» як профанація особистісної й загальнонаціональної системи цінностей; руйнація атрибутів вегетативно-флористичної, техногенної та аксіологічної моделей світу; омертвіння світу живої, одухотвореної природи; 2) міфологем-ізоморфів Хаосу: колоративних (темінь, *«пітьма»*, *«густий морок»*), першоеlementних (*«темні води небуття»* як експлікація міфологічної ріки Лети, повинь, дощ як маркери гідроморфного апокаліпсису), візуально-колоративних (тунель, облуплені сірі стіни, чорні діри вікон), звукових (скавуління, рипіння, крик, потріскування), хронотопічних (хтонічні істоти: мошка, павуки, ворони), дотикових (липкість), нюхових (сморід), локусних (патогенні місця-руїни, місця-пустки, місця-джунгли, танатоморфний хронотоп з артефактуальними маркерами (видива, марева) — «нечисте» місце: «квадрат смерті»; порожнечі, пустки як креатори *«виналеного раю»*, перерваної, примарної реальності з відбраною ідентичністю); чуттєвих (тривоги, холоду). Ключовими міфомоделями есхатологічного сценарію є танатоморфна, гідроморфна, техногенна, атрибутивна, артефактуальна.

Галина Пагутяк моделює есхатологічний мегаміфосценарій в ірреальних, містичних світах: уяви, творчості, артефактів, сну. Ірреальність часопросторових вимірів підкреслюється хтонічно-артефактними, антифактуальними (інфернальними), танатоморфними образами як фонові-культурологічної парадигми (наприклад, Сет, Перевізник-Харон, Аріадна тощо), так і етнічної, давньоукраїнської, язичницької (упирі тощо). Індивідуально-авторськими особливостями реалізації міфосценарію кінця в текстах письменниці є: 1) інтроверсійність (скерованість іззовні усередину, зміщення центру до аніматичного локуса, що спричиняє розщеплення Я, почуття пустки, самотності й ізоляції); 2) профанація сакрального *centrum mundi* (Урожа), трансформація його в аніматичний топос, об'єктивований синергійними образами хтонічного низу, та інші виміри, представлені міфологемою-медіатором дзеркала та міфологічним хронотопом задзеркала; 3) процес вирощування внутрішньої порожнечі стає одночасно процесом модифікації міфологеми Раю: у пустці перебуває псевдорай, на пустку перетворюється дім-острів. Провідниками до Раю-симулякра є образи зі світу артефактів (образи-знаки й образи-передвісники потойбіччя, що реконструюють комплементарні парадигми етнічних міфів, зокрема давньоукраїнські — про упирів та біблійні — про всесвітній потоп й апокаліпсис. Ознаками герметизованого часопростору виступають модифіковані образи-медіатори, що припиняють виконувати свої функції: двері й вікна не з'єднують із зовнішнім світом, стіни й дах не захищають, а огорожа стискає й руйнує зсередини дім-прихисток; 4) руйнація райського хронотопу (анімо-аніматичних топографічних хронотопів: Урожа); 5) трансформація Раю на псевдорай, на онтологічне «ніщо», церкви — на голе місце і — як наслідок — десакралізація теїстичного верху та актуалізація світу інфернальності, артефактності; 6) раціональне й символічне тлумачення героями знаків міфосвітів; 7) топографічний образ-перевертень, що експлікує мотив переслідування (Уріж-упир); 8) оніричний образ кулі-страху через призму філогенезу (ембріональний спогад); 9) нетотожність явного й уявного Раю; 10) герметизація простору як передумова руйнації зсередини (через призму неправильних атрибутів дому) й одночасно — «приреченість» людей на самовдосконалення; 11) трансформація апокаліптичного біблійного міфосценарію через Всесвітній потоп в мегаміфосценарій початку, експлікований етноміфологічним образом-оберегом кола; 12) матеріалізація кінця в синергійних образах — знаках смерті, маркерах артефактуального світу (сірка як синергійний атрибут потойбіччя); 13) зустріч з атрибутом світу інфернального в оніричному світі та світі уяви як знак кінця (упир); 14) образ затопленої хати як імплікація

біблійних сюжетів про всесвітній потоп та апокаліпсис; 15) нетрадиційна функціональність органів чуттів під час апокаліпсису: саме сліпі — зрячі; 16) ціннісна руйнація як ентропія смутку; 17) апокаліптичний хронотоп (потоп — корабель; «час Великого Божевілля») як часопростір онтологічного аксіологічного вибору; 18) трансформація міфосценарію кінця в міфосценарій початку як регламентація ціннісного вибору; 19) здійсненість есхатологічного міфосценарію заради міфосценарію початку. Есхатологічний міфосценарій вибудовується за допомогою апокаліптичних маркерів: танатоморфних образів, що відтворюють фоново-енциклопедичні й етноміфологічні константи, як-от: медіальні атрибути й медіальні артефакти («міст», «тіні»), образи-медіатори між світами живих і мертвих («Перевізник», «ангел смерті», «СЕТ»); зооморфно-хтонічні образи («пси-демони»); надщербнуті, неповноцінні, здичавілі, неправильні атрибути дому, порушена функціональність (розбиті вікна, розчахнуті двері, зачинені, замуrowані, загратовані вікна й двері, у міфоснах — нерегламентовані вхід/вихід (через вікно) для людей і регламентований вхід/вихід через вікно — для істот інфернального світу; огорожа, що не охороняє) як передвісники загибелі людської ери й настання ери комах; атрибутивні образи як медіатори між реальним світом і «антисвітом» (через низку метонімічно-синекодхічних метаморфоз: вікно — шибка — очі — антисвіт); атрибутизація анімо-антропоморфного світу (людина — двері, вікна як символ спасіння світу); локуси-симулякри («пустка», «порожнеча», «Рай-пустеля»); оніричні й галюциногенні стани; хтонічні, інфернальні хронотопи (синергійний образ підземелля); медіальні хронотопи (Задзеркалля як часопростір імовірних зустрічей «розірваних» Я, дзеркало як оманливий часопростір; тріснуте дзеркало як знак, передвісник нещастя; «правильне дзеркало» як символ цілісності й гармонії); ороморфний образ-хронотоп острова як експлікація загерметизованого, запакованого простору (образний дублікат неправильних атрибутів дому); образи-уособлення смерті зі світу демонів (Сет, ангели смерті), артефактів (тіні, Перевізник) як складові ірреальності (вигаданого, уявного світів, світу сну); гідроморфні образи як об'єктивація апокаліптичних мотивів і сюжетів (мотиви бруду, гноїння, руйнації; Всесвітній потоп). Ключовими кодами дешифровки міфологічного сценарію кінця є оніричний і гідроморфний. Міфосон і вода як один із першоелементів буття (об'єктивованого, зокрема, міфологемами Всесвітнього потоку, кораблем) є смисло- й сюжетотвірними в художніх текстах Галини Пагутяк. Особливістю авторського прочитання апокаліптичного біблійного міфосценарію через Всесвітній потоп

є трансформація його в мегаміфосценарій початку, експлікований етно-міфологічним образом-оберегом кола.

Мегаміфосценарій кінця виявляється в художній картині світу *Марії Матіос* міфосценарієм братовбивства (за допомогою ретрансляції біблійного сюжету про Каїна й Авеля — через етнообрази червоних ягід, вил, перевертнів-вовкулаків; мотиви розшматування, примирення, — що виходить у соціумний вимір, актуалізуючи опозицію «свої — чужі» (ми — вони); міфосценарієм віднайденого потойбічного «гадючого» Раю, синонімічного Небесному — для безгрішних людей (через образи хтонічного, танатоморфного світів: Білої Пані, гадюки); міфосценарієм росту (набухання) жаху смерті (через образи-метаморфози, образи-порівняння танатоморфної, тератоморфної, зооморфної, лінгвістичної, атрибутивної моделей; відкривання минулого — «пандориної скриньки» (через образ щоденника-Армагедона, гумової кульки як здійснення патогенної, гіпертрофованої імітації вагітності, серця-«сміттєзвалища» як локативного Армагедону); розшматуванням пам'яті, що зберігається на «сміттєзвалищі» — серці; «вгризанням у реставровані деталі» пам'яті (через міфологему шляху: образ «дороги до спогадів»); ототожненням танатоморфно-інfernальної й антропоморфної міфомodelей (через образи-«тандеми» та смислові симулякри); зазіранням у безодню Хаосу (через міфологеми крові, щоденника, міфонім «Армагедон») як репрезентацію процесу автокомунікації та розтягнуеного й повторюваного кінця світу. Міфосценарій кінця об'єктивується сюжетами й образами християнської комплексної парадигми: розп'яття; давньоукраїнської язичницької парадигми: змії; фоново-культурологічної запозиченої: пандорина скринька, Армагедон, жінка як причина війни тощо. Міфосценарій кінця реалізується через космогонічні, есхатологічні, антропологічні, близнюкові та дуалістичні міфи, відтворюючи комплексні давньоукраїнську язичницьку, християнську та запозичену фоново-культурологічну парадигми. Серед особливостей ідіостильової репрезентації міфосценарію кінця можна виокремити нівелювання міфосценарію кінця через експліковані маркери Небесного Раю.

Міфологічний мегасценарій кінця в текстах *Оксани Забужко* експлікується мотивами: ув'язнення (через образ-міфологему артефактуального міфосвіту в'язниці); рабства (що реалізується через образи-хронотопи колоративно-піроморфної, абстрактно-символічної міфомodelей); спалювання/випікання (через образ-першоелемент буття «вогонь», що є медіатором між світами реального буття й світу підсвідомого, ментального; через образ вегетативної, антифактуальної

й оніричної міфомоделей, що реалізується на зрізі передвісників, символів, медіаторів, з актуалізацією етнічної давньоукраїнської комплементарної парадигми); образами інфернальної, артефактуальної міфомоделі, що в оніричному світі зникаються з теїстичною, сакральною через мотиви перевтілення; блукання, невіднайдення дороги до дому (через образи-медіатори перехрестя, містка). Семантичними дублікатами міфосценарію кінця у творах Оксани Забужко є відсутність любові; неспроможність літати; виродження народу (через міфоніми «Хронос», «наш Єрусалим»); втрата орієнтирів — віршів-провідників у світ таїни — як передвісник внутрішнього апокаліпсису.

Міфологічні макросценарії домінантно-периферійного типу (віднайденого/втраченого Раю, братовбивства, ініціації), підпорядковуючись мегасценаріям, найповніше розкриваються у творах із міфологемними репрезентантами-домінантами раю та шляху.

Так, у художній картині світу *Галини Пагутяк* міфологічний сценарій пошуку Раю як варіант космогонічного міфосценарію являє собою семіотичну модель міфологемно-сюжетного типу, домінантами якого є міфологеми-ізоморфи Раю й міфологічні сюжети, що експлікують/імплікують міфосценарій віднаходження Раю. Індивідуально-авторськими варіаціями райського хронотопу у творах письменниці виступають «Чарівна країна», «сад», «особливий ліс», «Острів», «дім», «Зелений острів», «монастир святого Духа», «Чорний ліс» тощо. Образними маркерами віднайдення Раю є міфологеми гідроморфної («вода», «криниця», «море» тощо), піроморфної («золоті», «вогненні» колоративи тощо), вегетативно-флористичної («горіх», «яблуна», «зернятко» та інші ізоморфи Світового дерева) та інших моделей. Багатовимірний хронотоп раю моделюється у світах теїстичного верху, уяви, абсолютного щастя, міфологізованого минулого, у світі реального буття, у міфоснах, у зімкнених просторах, у світах антифактуальності (зокрема інфернальному світі), у світі творчості, мистецтва. Провідниками до райських часопросторів є локуси «Точка В», «острів», образ-експлікатора міфологеми шляху «стежка» та ізоморф шляху «лабіринт», «нечисті» хронотопи (як-от «болото», «туман»), синергійні образи як знаки інфернальних світів, образи-медіатори «чарівні напої» (зокрема «пиво»), «архітектурні» медіатори («зелена брама») тощо. Серед особливостей авторського прочитання прецедентних текстів виокремлюємо: сценарій творення небесного саду-раю у світі реального буття; Білий Птах як креатор райського топосу; знищення «велетенської Вежі» як передумова можливого віднайдення Раю; творення «переверненого» варіанту Небесного Раю (сакрального «підземного, листяного» дому-раю)

та райського інфернального часопростору Чорного лісу, метаморфози едемських хронотопів. Небесний Рай — там-і-завтра — верифіковано вічністю, справжністю, вищою царственістю. Саме міфологема Небесного Раю локусом «справжня наша Батьківщина» актуалізує космогонічний сценарій, а семантику розімкненості Небесного Раю представлено міфологемами воріт, дверей, брами.

Міфологічний сценарій початку, відтворюючи фоново-культурологічні та етнічні сюжети космогонічних міфів, у романі *Володимира Дрозда* «Листя землі» репрезентує одну із своїх варіацій: міфосценарій віднаходження Раю. Семіотична модель міфосценарію віднаходження Раю являє собою домінантно-периферійну структуру міфологемного типу. Домінантою даного міфосценарію є міфологема Раю та її індивідуально-авторські варіанти «Пакуль», «Край», «Горіхова земля», що об'єктивуються на міфологічних зрізах символів, медіаторів, передвісників, знаків, хронотопів, локусів, психологічних асоціативів. Пакуль виступає центром макрокосму, ізоморфом першохаосу, знаком Божої ласки, символом життєствердності, життєрадісності, життєтворення, уособленням багатостраждальної України, центральним сакральним локусом Всесвіту, оберегом від здійснення есхатологічних сценаріїв, генетичним «пупом Землі». «Пакуль», «Край» експлікує бінарну опозицію «батьківщина — чужина» та початкову й кінцеву точку міфологеми шляху. Стаючи складовою міфосценаріїв кінця та ініціації, трансформується в Край страждань та випробувань. Міфосценарій віднаходження Раю в Пакулі моделюється з міфологічних сюжетів: мандрів і повернення додому, Вселенського Потопу, Едема (через образи саду, яблук та змія-спокусника). Міфологемними актантами міфосценарію віднаходження Раю є: сонце як етноміфологема астральної міфомоделі; універсальний символ Світового дерева з його трирівневою структурою: релевантністю всіх «щаблів» дерева крізь призму анімо-вегетативно-флористичної та антропоморфної моделей; синонімізацією першоелементів буття «вогонь» та «вода»; універсальною опозицією життя — смерті; образ-медіатор «Драбина» як ізоморф Дерева Життя; вогонь як онтологічний передвісник хронотопу Раю, ізоморф Бога-теурга, психологічний асоціатив душі людини, символ і знак життя; абстрактно-символічний образ добра, протиставлений злу як космогонічному симулякру — актанту міфосценарію кінця. Добро — єдина передумова здійснення міфосценарію початку й обов'язковий космовірний компонент. Топографічними варіантами Раю в тексті роману виступають: «той світ» (Рай на тому світі тотожний пеклу за своїми інфернальними ознаками); Небесний Рай, що моделюється у світі

уяви як варіант пекла на землі (через мотиви ситості — голоду, достатку — злиднів); Небесний Рай як міф, що розвіюється Нестором Семирозумом; Горіхова земля — омріяний Земний Рай — експлікує міфологему шляху-спокутування, шляху-випробування, шляху-ініціації, трансформуючись у місце-прихисток для померлих, Рай на тому світі, а також утопічне ідеалізоване церство на краю світу, куди ніхто не знає дороги. Образ горіха як ізоморф рогу достатку ототожнює Горіхову землю й Небесний Рай. Сакралізація відбувається за допомогою звукового образу — атрибуту теїстичного верху: «передзвону дзвонів». Локусно Горіхова земля — це й острів блаженних, острів щастя, і Пакуль, і Рай земний/Рай небесний, і душа людини. Координати Горіхової землі — сакрального центру Всесвіту — проєктують міфологему шляху як пошуку й усвідомлення Божого задуму. Горіхова земля є Центром мікросвіту — людської душі, де горить вогонь життя; аніматичний Рай (у душі людини), матеріалізованим образом якого є «Книга днів», написана наратором-хором (пакульцями-свідками) та наратором — відстороненим свідком подій; соціалізм (варіантом соціалістичного земного раю стає комуна), що обертається ілюзією, маревом, оманю, адже побудований не на любові, а на ненависті й злі. Хронометричною парадигмою міфосценарію віднайденого Раю є карта часу із зімкненими часовими вузлами, оприявлена «Книгою пам'яті»; час як константа космогонічно-антропологічного світу, як ізоморф першобуття, як символ безкінечності й вічності. Міфологеми-репрезентанти міфосценарію експлікуються за допомогою мотивів: пошуку, блукань, повернення — через домінантну міфологему шляху (в її текстових реалізаціях: «віз», «кінь») — одну із складових сакрального центру та геометричну форму онтологічного хронотопу: «світ — круглий»; кола, коловерті, безкінечності — через образи-експлікати «горщики», «колесо»; випробувань, страждань як складових міфосценарію ініціації; незнищенності, вічності, безсмертя, імплікованих образом часу й експлікованих етно-міфологічними образами дерев'яного хреста в його язичницько-християнській іпостасях та калини, що символізують віру в Горіхову землю, в безсмертя душі й генетично-космічну пам'ять; та піроморфно-аніматичного («вогонь життя»), космогонічного, астрального, вегетативно-флористичного міфокодів.

Художній текст роману *«Листя землі» Володимира Дрозда* актуалізує мегаміфосценарій ініціації як семіотичний конструкт, що складається з декількох мікроміфосценаріїв і відтворює комплементарні фоново-культурологічні, етнічні (в язичницькій і християнській іпостасях) та індивідуально-авторські парадигми. Так, ретрансляцією першої

сходинки ініціації є міфосценарій повернення до первинного хаосу, що реалізується за допомогою міфологем — експлікаторів першохаосу: ініціальних локативів («тайга», «порожня хатина», «каземати муровані» у «*тюрмі мринській*») і темпоралей (шість тижнів усамітнення, роки дезорієнтації, десятиліття зневіри тощо); ініціальних медіативів (річки, ліси, гори тощо). Серед індивідуально-авторських реалізацій міфосценарію ініціації є образи міфологічного зрізу медіаторів (як-от: подвійна онтологічна піроморфно-гідроморфна міфологема вогняної ріки та топонім «Страхолісся») і мотиви: виходу з дому — з Пакуля, з Краю (задля пошуків острова щастя), ізоляції, самотності, страху, суцільних втрат. Другий етап ініціації представлено міфосценарієм пошуку Раю, що актуалізується домінантною міфологемою шляху й лейтмотивом випробувань. Індивідуально-авторським варіантом міфологеми Раю в тексті роману є «Горіхова земля», що розташована на острові щастя, острові блаженних. Ключова міфологема шляху експлікує вмонтований міфосценарій кінця як умову проходження випробувань і повернення оновленим: пересування онтологічною вертикаллю до її нижньої точки стає для героїв шляхом осягнення таїни буття. Міфосценарій пошуку Раю реалізується мотивами втрат як певної символічної жертвості та страждань, що об'єктивується міфологемами чаші страждань, хреста. Останні реконструюють у тексті роману християнську комплементарну парадигму. Третій етап ініціації об'єктивовано міфосценаріями повернення та віднайдення Раю. Міфологема Віднайденого Раю являє собою інтровертний ініціальний локатив — Центр мікросвіту: «Горіхова земля» віднаходиться в людській душі. А міфосценарій віднаходження Раю реконструює повернення до сакрального центру: початкової точки шляху Гаврила Латки — Дому (Пакуля, Краю) і її локальної координати: серця людини. Інша сюжетна лінія роману (про отця Олександра) розгортає міфосценарій повернення в християнській міфологічній системі («навнення» до Бога). Семантично міфосценарій віднаходження Раю є міфосценарієм осягнення таїни буття, що відбувається в контексті християнського світосприйняття. Звуковим символом переродження, сакральним атрибутом та медіатором між світами виступає в тексті етноміфологема передзвону дзвонів. Даний міфосценарій є компонентом мегасценарію початку, в якому космогонічні, життєвірні та життєствідні мотиви виявляються своїми варіаціями: терпимість, мудрість (семантика прізвищ і прізвиськ Терпило, Семирозум), працьовитість, любов, доброта, життєрадісність — і стають умовою здійснення міфосценарію віднайдення Раю.

РОЗДІЛ III

СИМУЛЯТИВНА МІФОМОДЕЛЬ: ДЕСАКРАЛІЗАЦІЯ ТА РЕМІФОЛОГІЗАЦІЯ АРХАЇЧНОЇ МІФОЛОГІЇ В СУЧАСНІЙ ПУБЛІЦИСТИЦІ (НА МАТЕРІАЛІ ЧАСОПИСУ «КРИТИКА»)

3.1. Сценарій протистояння: експлікація дуалістичних міфів

Сценарій протистояння реалізується в колоніально/постколоніальному, суспільно-політичному, гендерному/феміністичному, геокультурологічному, топографічному, літературно-мистецькому кластерах публіцистичного дискурсу за допомогою міфологічних координат Іншого, Ворога, Жертви тощо. Ключові міфологеми розкриваються крізь призму концептів пам'яті/забуття, тілесності, мови, імені, само- та національної ідентичності. Опишемо дискурсивні кластери сценарію протистояння в публіцистичних текстах часопису «Критика», виокремивши субфрейми ядерних образів-міфологем опозитивної моделі.

Олександр Богомолів та Ігор Семиволос пояснюють переваги дискурсивного аналізу тим, що він «дозволяє виокремити ключові ідеї (концепти, схеми) та ключові теми, навколо яких точиться суспільна дискусія, і які, зрештою, мірою їх накопичення складаються в єдиний ментальний простір, який є полем дії суспільної свідомості» [Богомолів 2010/1-2:12].

Міфологічними домінантами семіотичної моделі опозитивного типу є образи Іншого, жертви, ідентичності, ворога як складники міфосценаріїв протистояння, на периферію виходять образи, мотиви й концепти, що вибудовують протиставлення.

Кластер геокультурологічного дискурсу

У 12 числі «Критики» за 1998 рік подано «Три ілюстрації до українських шукань» Богумили Бердиховської. Польська публіцистка, досліджуючи «три моделі ідейно-цивілізаційного вибору українських часописів» [Бердиховська 1998/10*:24], домінантною для «Критики» вважає прозахідну, згідно з якою «Картагена нашої провінційності має бути зруйнована» (одночасно — назва підзаголовка** розвідки). Тимчасом як чітке окреслення опозиціювання України Заходів авторка дослідження прочитує в статті часопису «Кур'єр Кривбасу». Так, у «Тузі за патрицієм» Степана Процюка викристалізовується «протиставлення бідної, безталанної, мартирологічної України і ситого, безтурботного та надто мудрого Заходу» [Бердиховська 1998/10:24]. У цілому «Кур'єр Кривбасу» відображає, на думку авторки, амбівалентну, невизначену модель: орієнтацію на західну культуру й актуалізацію «комплексу нижчості, що вироджується в мегаломанське почуття вищості, спихає їх на манівці цивілізаційних виборів» [Бердиховська 1998/10:26]. Європейська ідентичність***, про це говорить історик Тарас Возняк, проектує множинність національних ідентичностей, продукування яких пов'язане з низкою питань перш за все ціннісного ґтибу. Одне з них — ставлення до Іншого: «Як бути, — озвучує проблемне питання автор статті «Ще один крок назустріч собі», — коли, толеруючи інших, стикаємося натомість із їхнім нетолеруванням, а суспільства з європейськими цінностями стають жертвами своїх меншин?» [Возняк 2006/5:2].

Мінус-референтне позначення Іншого знаходимо в структурній психоаналітичній концепції Жака Лакана. Французький психоаналітик, полемізуючи з Карлом Густавом Юнгом і науково захищаючи З. Фрейда, вводить поняття бажання Іншого — «концептуального потойбічного Іншого, стосовно якого і можливе повне вираження бажання» [Зборовська 2003:217], що набуває символічного значення. Жак Лакан пояснює бажання поєднатися з Іншим через матріархальну символіку: повернутися в материнське лоно, зшивши розірвану пуповину-зв'язок

* Першим позначаємо рік, через слеш — числа часопису.

** Заголовок як сильна позиція тесту: текст виштовхує на поверхню, так би мовити, смисловий конденсат, зачіпає, ловить на гачок читача — інтригує, інтродуктивно подаючи інформацію.

*** Див., до прикладу, есей Чеслава Мілоша «Про ідентичність» та інші розвідки в книзі «Велике князівство літератури» [Мілош 2011:113–118].

із матір'ю — з першоджерелом. Період прагнення злитися з Іншим учений називав «стадією дзеркала». Під час пошуку ідентифікації себе серед інших «нестабільна матриця» [Зборовська 2003:221] «мого Я», травмована створеними ілюзіями стосовно Уявного, відчуває постійну загрозу зникнення й зустрічі із Задзеркаллям — Смертю.

Визначення ідентичності через «ми — вони» стоїть, пишуть автори статті «Falter ego імперії: уявлена цивілізація слов'янського Криму» Олександр Богомолов та Ігор Семиволос, у центрі цивілізаційного дискурсу. Досліджуючи кримськотатарську ідентичність, науковці зосереджуються на концептах землі (уособлення символічного утвердження етнічної ідентичності кримських татар, як матеріалізованої історичної пам'яті, «ментального символу групової ідентичності» [Богомолов 2010/1–2:12]. Земля стає символічною домінантою сценарію злочину «детериторіялізування ідентичності кримських татар» [Богомолов 2010/1–2:13] і спотворення обличчя Криму «руйнуванням символічних для етнічної ідентичності об'єктів» [Богомолов 2010/1–2:13]); крові/родоводу (як маркера «своїх», гомогенної етнічної спільноти); мови (як елемента «сфери світової дії», «інструменту в символічному засвоєнні (поверненні собі) землі» [Богомолов 2010/1–2:13]). Сюжет/концепт/тема злочину, пишуть автори розвідки, «становить найпотужнішу глибинну схему, вбудовану у національне світосприйняття, яка підпорядковує собі інші ключові концепти і є основою для інтерпретації сучасної політичної реальності» [Богомолов 2010/1–2:14]. Фабула злочину (власне, сценарій злочину) руйнування кримськотатарської етнічної ідентичності має перервану, незакінчену структуру, адже покарання злочинця та відшкодування жертві не відбувається, що постулює травматичну ситуацію й руйнівну силу тяглості непокараного злочину. Правильним завершенням сценарію злочину є зняття травми — повернення додому й «відплата за знеславлену гідність» [Богомолов 2010/1–2:14]. Політологи зауважують: відносини між «ми» (російськомовним населенням Криму) й «вони» (кримськими татарами, українцями) подаються в публіцистичному дискурсі Криму «не як відносини між етнічними групами, які живуть поруч у регіоні, а через призму їхнього зв'язку з якоюсь сутністю вищого порядку» [Богомолов 2008/3:8]. «Ми» — російські націоналісти, — ідентифікуючи себе вищими за інших, ставлять українців на «ієрархічно нижчий щабель» [Богомолов 2008/3:8]. Так, стверджують дослідники, дискурс російських націоналістів — дискурс «ми», що представлено кореферентними номінаціями «східнослов'янська цивілізація», «східно-православна цивілізація», «руський мир», «Росія» тощо — перетворюється на «дискурс

домінування» [Богомолів 2008/3:8]. Зрозумілою в цьому контексті є «теорія змови як модель інтерпретації політичної поведінки», яку автори розвідки розкривають крізь призму реалізації позитивного сценарію, за яким «світлі», «свої», «активні» сили, перебуваючи в оборонній позиції по відношенню до «темних», «чужих», «пасивних» сил (ідеться про «дієвий центр опору» «Русского мира» «радикальному ісламу» (в образі кримських татар)), прагнуть зберегти певний status quo. Гральна «ісламська карта», на переконання сходознавців, набуває цінності залежно від того, у чийх руках опиняється — «своїх» або «чужих». Вона може бути то козирем, то «розмінною картою» [Богомолів 2008/3:10]. Ототожнення в кримській проросійській пресі кримських татар з ісламістами зміщує міжетнічні, міжнаціональні протистояння в міжрелігійний вектор. Метафора карти вибудовує опозицію «свій — чужий»: «Цікаво зіставити, — пишуть у розвідці “Кримськотатарський газетний дискурс: уявлення про інших” Олександр Богомолів та Ігор Семиволос, — образ “козирної карти” — як самоозначення — з метафорою “ісламської карти” в кримському російському націоналістичному дискурсі: спільним моментом є окреслення спільноти як об’єкта маніпулювання, відмінною рисою є прихована позитивна самооцінка (“козирна”, яка контрастує з конотацією “загрози” в слововжитку “ісламська карта”; відмінним є також чітко визначений суб’єкт і сфера маніпуляції (Україна у “грі” з Росією) на тлі більшого, фактично відкритого списку (зовнішні сили, Захід, Україна, Туреччина) — в російському дискурсі)» [Богомолів 2010/7–8:19].

Інший постає в есеї Єжи Єдліцького «Три століття безнадії» у фокусі цивілізаційних роздумів філософів. Так, осмислюючи цивілізаційну концепцію Жан-Жака Руссо, польський учений зазначає, що в роздвоєній цивілізації — «великий споруді удаваностей, облуди, поневолення формою, ритуалами, штучними потребами» [Єдліцький 1998/9:21] — людина здобуває власність, однак втрачає волю й свою автентичність.

У листопадово-грудневому числі часопису «Критика» за 2013 рік чітко прослідковується дуалістичний міфосценарій через семіотичний маркер «ворог». «Контрреволюційне мислення», особливості якого розглядає у своїй статті Володимир Єрмоленко «Мрії в Європу», проектує хибні, на переконання автора есею, експлікатами «ворога»: «Система», «Ієрархія», «Світова Змова» тощо. Насправді ж за личиною ворога ховається «стихія», логіка якої «абсолютно інша, ніж логіка системи <...> У ній <...> немає одного центру. Немає одного мозку й одного серця» [Єрмоленко 2013/11–12:10]. Мілітаристський вимір світу

утверджує протистояння «своїх — чужих». Двобій «сучасної американської військової машини» з, приміром, «фанатичними шахідами» в Іраку демонструє готовність останніх «потягти за собою в могилу якомога більше “чужих”» [Попович 2004/1–2:2]. Мирослав Попович, описуючи «присмерк Європи», доходить висновку, що ворожнеча, пошук ворога — будь-яка «ненависть ірраціональна, її носії бачать не дитину чи немічного старика, взагалі не людину, а безликого представника чужої спільноти, яка і говорить, і виглядає, і пахне як ворог. Старі й нові антагонізми набувають характеру предковичної племінної ворожнечі» [Попович 2004/1–2:2]. Якщо у двобій вступають нації, то ворогами стають усі з обох боків.

В українському гуманітарному дискурсі Павло Швед спостерігає популяризацію «законтекстуалізованого та стереотипізованого знання» стосовно патріархальних образів Іншого, таких як «чужинець, сирота, байстрюк, негідник або злочинець, дитина, жінка й інші й інші, — зауважує літературознавець, — ксенофобські та дискримінаційні стереотипи, використання яких витворює ауру негативних конотацій, навіть якщо денотативні значення звучать нібито нейтрально чи навіть із підкресленою безсторонністю» [Швед 2005/11:17]. Павло Швед критично розглядає деякі з риторичних стратегій стосовно постмодернізму, що ґрунтуються на базових образах стереотипізування: чужинця (постмодернізм — чужак, «не схожий на мене і, найпевніше, <той, що — Ю. В.> не несе мені нічого доброго» [Швед 2005/11:17]), гостя («цей образ творить тло уявлення про постмодернізм як про тимчасовий, перехідний період, після якого все повернеться до якоїсь утопічної “норми”» [Швед 2005/11:17]). Автор розвідки “Побиття постмодерного немовляти» розмірковує з приводу доповіді Оксани Пахльовської «Постмодернізм як клонування без правил» на круглому столі, проведеному 11 вересня 2001 року в редакції часопису «Кіно-Театр», так: «Саме уявлення, що постмодернізм є перехідним явищем, своєрідним гостем або, якщо хочете, окупантом, лише посилює ефект альтеризації, схилиючи нас трактувати всі культурні явища, так чи так із ним асоційовані, як щось не зовсім належне *власне* українській культурі. Постмодернізм тоді уподібнюється до гостя, який хоч і сидить на моєму дивані та їсть із мого посуду, однак не належить до моєї родини» [Швед 2005/11:18]. У рамках дискусії «Інтелектуали: спокуса мовчання» Андрей Хаданович, спостерігаючи девальвацію Слова-дії, забарвлення його негативними (іронічними тощо) конотаціями, констатує усталену бінарність «слово — дія», де сакральності набуває невимовлене слово — мовчання [див.: Хаданович 2002/11:25–26].

В освітянсько-науковому дискурсі опозиція свого-чужого експлікує ідеологічно зумовлене протистояння «нашого»/советського «гнилому Заходові», «буржуазній науці». Аналізуючи status quo сучасної української науки й освіти, Григорій Грабович у статті, надрукованій у січнево-лютневому числі «Критики» за 2005 рік, «Перед Європою: чи можлива реформа в науці та освіті?», констатує «імпліцитне протиставлення української освіти й науки зовнішньому світові», що в пост-советський, постколоніальний період не щезло, а лише приховалося, замаскувалося (здебільшого, уточнює гарвардський професор) під «патріотизм» [Грабович 2005/1–2:24]. Аналізуючи контент підручників з історії для середньої школи, Вільфред Ільге красномовно називає його «змаганням жертв»: переоцінка міфів, пов'язаних з історією, власне деміфологізація певних історичних явищ — створюють вектори іншої стереотипізації, підпорядковані вже українському націоналістичному образу історії, як-от: образ «свого» через переоцінення історії ОУН і УПА, образ-симулякр «Іншого» як результат виключення «іншості» в контексті національної історії та Голокосту, а також конструювання українського Голокосту крізь призму образу жертви. Ілюструючи перший вектор, німецький історик зазначає, що «загалом, підручники структуровано на основі радше автостереотипу “свого”, ніж гетеростереотипу “іншого”» [Ільге 2006/5:15]. Українські національні стереотипи, змодельовані під кутом «змагання жертв», на думку автора розвідки, виконують очисну функцію: очищають «свою» націю від фальші й брехні «чужого» — радянського, однак лише воля визнати «іншого» й, таким чином, «плюралізм культур пам'яті» скоригує правдивий образ історії [Ільге 2006/5:17].

У культурологічному дискурсі нівелювання опозиції, зникнення напруги між опозиційними полями і, як наслідок, ототожнення протилежностей — так Тамара Гундорова описує стан речей у сучасній культурній індустрії, посиляючись на концепцію «травестійності» масової культури Адорно та Горкгаймера: копія релевантна оригіналу, часткове — загальному і в цьому, зазначає літературознавець, «знімається абсолютна перевага реального, справжнього <....>. Зсув від копіювання до симуляції реальності, від репродуктивної практики фотографії та фільму до пост-репродуктивної цифрової техніки знімає традиційне розмежування реальності і її репрезентації» [Гундорова 2005/1–2:34].

У культурно-релігійній координаті протиставлення Схід — Захід передбачає — так починає свою статтю «Нова концепція вжитку старих ворогів» Генадзь Саганович — поділ на православний та католицький

світі [Саганович 2005/12:23]. Лінія «очорнення» «всього західного й католицького», ототожнення його з «моральною деградацією» прослідковується в сьогоднішній білоруській історіографії з часу президентства Лукашенка. Втіленням ворога виступають головню «безжалні й жорстокі завойовники» німці. Агресивний стереотип німця-ворога, виворений у навчальній літературі з історії Білорусі, — констатує автор розвідки, — можна зіставити хіба що з германофобським ідеологічним кліше часів Холодної війни» [Саганович 2005/12:23]. А в «Історії Білорусі» автори підручника вдаються до фантастичної опозиції, що «перевершила навіть стандарти радянської епохи» [Саганович 2005/12:24]: «Європа слов'янська» — «Європа хрестоносців», що ови-явнює абсолютну героїзацію й міфологізацію білоруської нації й радикалізацію негативного образу запеклих ворогів — німців. Політизація білоруської історіографії відчувається сьогодні (а стаття надрукована у грудневому номері за 2005 рік) і в ненависті до всього польського. Опозитивними членами аксіологічної шкали автор підручника — маніфесту західнорусизму з історії Білорусі Яков Трашчанок називає Польщу (як уособлення зла та морального розладу) й Росію (символ добра). Конструюючи ворожий образ Заходу, переакцентовуючи/перифразовуючи/перекручуючи історію, науковці-історіографи, пояснює вчений, насправді керуються «аж ніяк не колективним досвідом народу — радше «особистим досвідом», продуктом їхньої травмованої свідомості» [Саганович 2005/12:24]).

Опозиція «ми — ви» віддзеркалює традиційне сприйняття людини в українській культурі як представника роду (а вже потім — як індивідуальності). Таке розуміння «я» як множини притаманне народним сороміцьким пісням, про які йдеться у «репліці» Михайла Красікова на статтю Олександра Галенка «Сороміцька поезія». Автор «Параісторичного значення фольклору» зазначає, що в народних обрядах, ритуалах вибудовувалась опозиція «ми — ви» як експлікація родового протиставлення «наш рід — ваш рід» [Красіков 2004/3:20].

Як одну з парадоксальних ознак більшості національних культур розглядає історик Вадим Ададулов творення свого на уламках чужого. Автор статті «Чужі серед свого», говорячи про «польські шляхетські фільварки» [Ададулов 2010/11–12:27] — замки, палаци, фортеці тощо, — із сумом констатує: «Чи кожна культура, щоб надати каменям своєї ідентичности*, мусить спершу виколюпати їх із мурів чужинців,

* Польську ідентичність Юрко Прохасько описує в дзеркалі постаті «кур'єра вільної Європи» Яна Новака-Єзьоранського [Прохасько 2005/12:30–31].

що колись панували на її сучасній території?» [Ададулов 2010/11–12:26] Есеїст наголошує на розповсюдженому більш радикальному сценарії національного самоствердження: нищення чужого на своїй території: «її <української спільноти — Ю. В.> причетність до цих <іншокультурних — Ю. В.> об'єктів здебільшого виявлялася в облогах і спробах знищити символи “чужого” на землях, які вона вважала своїми» [Ададулов 2010/11–12:27]. Історик резюмує: задля утвердження поліетнічної та мультикультурної держави, а також творення власної національної ідентичності (яку «ми творимо самі, у своїй свідомості, організуючи систему межових позначок так, що “своє”, якщо не ганить, то замовчує “чуже”, якщо тільки воно не становить тло, на якому вигідніше виразити унікальність нашого власного “я”» [Ададулов 2010/11–12:27]) важливо пропагувати й підтримувати одночасне існування «свого» й «чужого» [Ададулов 2010/11–12:27]. Про подібне формування модерних ідентичностей як «простору взаємних травм, образ і дедалі більшого нерозуміння» [Стриєк 2010/11–12:27] йдеться у статті — рефлексії на монографію Данути Сосновської «Інша Галичина». Томаш Стриєк пропускає смислові інтенції книги через розгорнуту метафору-лейтмотив дотику: образи озера, долонь тощо), що є ключовою в українсько-польсько-чеських відносинах у 19 столітті. Томаш Стриєк розкриває «реконцептуалізоване» поняття ідентичності, яке авторка книги про іншу Галичину замінює на «поняття ідентичнісного процесу» [Стриєк 2010/11–12:30], у світлі чого «ідентифікація є не лише вибором, а й взаєминами між особистістю й Іншим, своєрідною грою двох сторін, у якій стабілізація є недосяжною» [Стриєк 2010/11–12:30].

У статті-некролозі в пам'ять про французького постмодерніста «Симуляція Бодріяра» Олександр Івашина екстраполює бодрієрові думки на київське сьогодні, в якому зреалізовується формула про структурні надлишок і злиденність: «Ті місця на вулицях Києва, куди ще зовсім недавно можна було зайти пересічному громадянину випити філіжанку кави, перетворилися на гламурні скляні «Nur für Deutschen». Ми не німці, але якщо й далі так маргіналізувати людей через їхню відмову ідентифікуватися зі споживчими стилями/модусами життя, якщо й далі проводити сегрегацію за споживчим кодом, — тероризм неминучий» [Івашина 2010/11–12:30]. В есеї «Вузли електронних плетив» Катерина Ботанова розглядає образ Іншого крізь призму «дискурсу інтерпретації кібер-стосунків» в техногенну епоху. Для Жана Бодріяра (котрий «постулює кризу антропології» [Ботанова 2001/12:9]) й для Славоя Жижека (що пише про «кризу тілесності, знерухомленої перед “магічним екраном інтерфейсу”» [Ботанова 2001/12:9])

комп'ютер — як розумна машина — перетворюється на «стороннього, Іншого, чужого, принципово непізнаного, <що — Ю. В.> протезує людський інтелект» [Ботанова 2001/12:9]. Техногенний дискурс висуває на передній план, переконана авторка розвідки, Інтернет, буттєвість якого можлива лише за умови «включення в подію, перебування в ній, участі й залучення» [Ботанова 2001/12:9]. Суб'єкт-мандрівник онлайн-просторами «збирає інтернет як середовище існування для себе, як свій дім» [Ботанова 2001/12:9], однак сам при цьому розпадається: «розтікається численними мережевими лінками всюди й нікуди, безцільно ковзає неосяжними просторами, множить у пошукових системах, він не може споглядати, бо не має очей, має лише шкіру — поверхню чистого чуття, а часопростір мережі стає його внутрішнім часопростором» [Ботанова 2001/12:9]. Через «тіло мандрівника, яке зливається з мишкою, клавіатурою та екраном», проходить, пише дослідниця, «міцна, але дуже чутлива мембрана», що розділяє дві зони симульованої реальності: он-лайн і офф-лайн, — й відкриває, таким чином, множинності іншого погляду на себе [Ботанова 2001/12:10]. Відкриття себе через Іншого, погляд на себе очима Іншого — усе це можливе в парадигмі мандрів, подорожей. Галина Бітківська досліджує репрезентаційні й інтерпретаційні особливості образу Іншого в дорожніх нарисах, опублікованих у сучасних літературних журналах «Всесвіт», «Кур'єр Кривбасу», «Потяг-76» та «Четвер». Дослідниця зазначає, що автор-наратор в усіх обраних творах «репрезентує Чуже/Інше через порівняння зі Своїм, акцентуючи, що сприйняття чужого допомагає глибше пізнати своє» [Бітківська 2015], таким чином одночасно демонструючи критичне ставлення до «свого», авторське бачення Іншого й висвітлюючи концептуальні засади журнальних видань [Бітківська 2015].

Колоніальний/постколоніальний кластер

Дуальність «ми — вони» репрезентується в розвідці Миколи Рябчука, присвяченій українсько-російським взаєминам у постколоніальному* дискурсі через міфологічні образи комплементарної парадигми європейського Просвітництва: Робінзона Крузо й П'ятниці. «Колоніальні стосунки, — пояснює Микола Рябчук, — домінування-підлеглості між цими двома персонажами забезпечує конверсія, тобто мовчазна згода обох сторін на саме такий тип стосунків» [Рябчук 2013/5–6:17].

* Про постмодерні та постколоніальні перетворення стосовно гендеру й тілесності, текстуральності й сексуальності тощо йдеться в порівняльному дослідженні американсько-українського літературознавця Віталія Чернецького «Картографуючи посткомуністичні культури» [Чернецький 2013].

Через образ П'ятниці — «сільського кузена <...>, геть нетямущого й безпорадного без опіки досвідченого міського родича» [Рябчук 2013/5–6:17] — автор статті розгортає образ Іншого, архаїчна віра якого «допомагає йому переосмислити свою іншість не як нижчість, а як інакшість» [Рябчук 2013/5–6:17].

Уся політика російської влади скерована, пише в статті «Охранка демократії» Лев Гудков, на «збереження ізоляціонізму» [Гудков 2005/11: 9], на підтримання серед народних мас міфу про зовнішнього ворога — змовників проти Росії. Звідси, на думку російського соціолога, побудова в режимі закритого суспільства найпотужнішої держави, а значить — продовження політики радянської імперії, реінкарнація старої системи (як-от нібито зліквідований КГБ, що трансформувався у «таємну політичну поліцію», «духом і буквою <якої — Ю. В.> є придушення громадянського суспільства й захист інтересів державної бюрократії різного рівня» [Гудков 2005/11:9]). Лев Гудков виокремлює п'ять комплексів «розпаду інституціональної системи тоталітаризму» [Гудков 2005/11:10], що блокують розвиток, а опертям такої системи «править особливий культурно-антропологічний тип “советська людина”», адаптований до цієї системи, навчений у ній існувати. В середині такої корумпованої держави відбувається продукування «ворогів» (автор статті наизує: «чеченських бандитів, терористів, НАТО, турецьких спецслужб, олігархів, фінансово-політичних кіл Заходу, продажних демократів тощо» [Гудков 2005/11:10]), реанімація «ідеології протистояння, пошук внутрішніх ворогів» [Гудков 2005/11:10]. Одному з таких образів ворога присвячено есей Кристини Курчаб-Редліх «Мирне життя спаленої землі»: кавказці (осетини, вірмени, азербайджанці тощо), предків яких «силою приєднували до імперії» [Курчаб-Редліх 2005/4:10], зараз є «брутально відкинуті» цією ж імперією. Книга польського письменника-репортажиста Войцеха Ягельського «Добре місце для вмирання», рецепцією на яку є стаття дослідниці, «наближає до нас Кавказ у його болісній трансформації» [Курчаб-Редліх 2005/4:11]: руйнації, знищенні ворогів імперії.

Ворог означається як один із складників обраного вектору руху сучасного суспільства — глобалізації. Професор Масачусетського технологічного інституту Ноам Чомські у статті «Куди прямує світ?» поміщає «ворога» — супротивника в гонці озброєнь — у площину домінування на аксіологічній шкалі «гегемонія — виживання» [Чомські 2002/1–2:7]. Сценарій домінування актуалізує концепт Влади, що акцентується в базовій опозиції «безпосереднє — штучне», метадискурс якої окреслює Олексій Шевченко в розвідці «Україна і Мішель Фуко: діалог про владу».

Серед рис «лівого Міту», якому протистойть концепція Фуко, філософ називає модифікований образ «Безпосереднього» й перекручування його з боку Влади як ознака «відчуженості, прямого насильства, культивування псевдопотреб» [Шевченко 2002/1–2:11]; наявність ідеологічної мови, що ґрунтується на перевертанні, приховуванні, хибі й брехні. Імовірно протистойть цій ідеологічній мові «мова, що “виробляє” Істину і засадничо не здатна брехати» [Шевченко 2002/1–2:11] (носієм цієї мови може бути будь-хто «пригноблений»); наявність сценарію «радикального звільнення від відносин примусу» [Шевченко 2002/1–2:11]. Четвертою рисою «лівого Міту» є універсалізація ідей загального, що уможливорюється лише в утопічному дискурсі, котрий «існуватиме за умови наявності гіпотетичного Іншого (нещасливого), на чий захист можна виступити. <...> завжди є мисленням “за Іншого”, від імені Іншого і для Іншого, але ніколи — від себе, від першої особи» [Шевченко 2002/1–2:11]. Олексій Шевченко інтегрує метаконцепти цього наративу під кутом заперечення основних тверджень «лівого Міту».

Віталій Нахманович у статті-репліці на концептуальні підходи істориків (скажімо, Снайдера, Химки, Когута) щодо українського націоналістичного руху стверджує про постколоніальне запозичення Україною пантеону ворогів (а стаття вийшла у вереснево-жовтневому числі «Критики» за 2010 рік): Мазепи, Петлюри, Бандери. Запозичивши, говорить науковець, ми «не волиємо додавати до нього <пантеону ворогів — Ю. В.> жодної нової постаті, щоби, боронь Боже, не вийти зі зручної (глибоко радянської насправді) парадигми: було чорне — стало біле» [Нахманович 2010/9–10:10]. У координаті не-пам'яті зіштовхуються дві концептуальні точки: ворог і жертва. Остання актуалізується в екзистенційній площині вибору: пам'ять/згадування/нагадування прямо залежні від пережитого жертвами й віри у свідчення жертв, що розкривали «невірогідний характер і неправдоподібний масштаб советських злочинів» [Толчик 2010/9–10:10]. Однак, зазначає Дарюш Толчик, «масштаб злочинів советських комуністів вийшов за будь-які межі вірогідності <...>» [Толчик 2010/9–10:12]. Тому нелегко було повірити в самі злочини. Автор есею висноває щодо наслідків невизнання зла чи заплещування очей на тоталітарне советське зло: його «споруда» (втіленням чого, нагадує історик, є «Аврора») стоїть, точніше, «все ще стоять її руїни, часто заступаючи і порушуючи панораму двадцятого століття. Треба щось із тим зробити. Особливо тому, що в Росії вже почали вбачати в них ностальгійну красу. І вже перетворюють їх на театральні декорації. А на Заході теж не бракує любителів ефектних вистав і мальовничих руїн» [Толчик 2010/9–10:14].

Концепт «ворога» з'являється і в пасажі Пітера Померанцева про московського телеведучого Михайла Леонтьєва, котрого «найкраще знають із п'ятихвилинки ненависті, що їх він проводить після новин» [Померанцев 2013/7–8:25]. «Кремлівська матриця», як переконався британський журналіст, насичена образами «ворогів»: Леонтьєв «хапає котрусь тему (олігархи, Америка, футбол, Афганістан) і насичує п'ять хвилин тирадами. Натяками, підштовхуваннями, підморгуваннями, інсинуаціями, рідко коли каже щось прямо, зате невпинно повторює: «вони», «ворог», — аж поки ці слова закарбуються у свідомості» [Померанцев 2013/7–8:25]. Саме ця «матриця» «спроможна об'єднувати, керувати й зв'язувати до купи» «сім часових поясів і майже стільки ж поясів історії» [Померанцев 2013/7–8:25], моделюючи «суспільство чистого спектаклю» в «пустелі» реального життя Росії.

У статті-огляді текстів блогерів та журналістів з України, Заходу та Росії про Євромайдан Вікторія Наріжна зосереджує увагу зокрема на ідеологічному протистоянні, яке історик Ярослав Грицак називає «боротьбою добра з великим злом» [Наріжна 2013/11–12:10]. Пересторогу й страх Майдану переступити «межу», за якою — немичуче ототожнення «ми — вони», озвучує в «Еволюції революції» Юрко Прохасько: «Було непідважальне відчуття, коли ми переступимо цю межу <мирного протесту, за яким — самосуд, жадова помсти тощо — Ю. В.>, то перестанемо бути собою, Євромайданом, а уподібнимися до “не ми”, тих, хто це зусилля до нас застосовує» [Прохасько 2013/11–12:16]. Поряд з острахом переступити межу, щоб не перетворитися на «них», Майдан, засвідчує Юрко Прохасько, виявив «намагання зрозуміти і дати нагоду “тій стороні” <Антимайдану — Ю. В.> не відчувати себе нікчемними» [Прохасько 2013/11–12:17]. Саме така здатність зрозуміти стирає межі між «ми — вони»: «Було <...> усвідомлення: це «ми», які не зробили ще одного кроку. І наше завдання є не зневажити чи знищити, а допомогти зробити цей крок — крок до самоусвідомлення, до відповідальності за себе» [Прохасько 2013/11–12:17]. Протиставлення «майданівці — антимайданівці» базується, переконаний публіцист, на наявності/відсутності сформованих, артикульованих і обстоюваних сенсів: активність/пасивність двох антагоністів лежить у світоглядній площині: «Якби з того, з іншого боку були така сама активність, натиск, воля і свідомість, світоглядна рішучість, завзятість і відповідальність, то ми, — зазначає автор есею, — мали б, у суті речей, дві різні країни» [Прохасько 2013/11–12:17]. Дзеркальне означування «іншості» Майдану (вбачання в ньому «лише “коричневої стихії” іншування та пошуку ворогів» [Рижковський 2013/11–12:25])

тими, хто не сприймав Майдан (однак не був і в числі антимайданівців), знаходимо в статті — нотатках подорожнього Володимира Рижковського.

Антитеза «своїх» і «ворогів» з'являється у польському політичному контексті у статті Марціна Куля «"Солідарність" як модель демократії», де «незадоволеним людям»-полякам протиставляються «утискувачі — вороги Польщі» [Куль 2010/5–6:8], а образ лідера польської «Солідарності» Леха Валенси концентрує в собі семантику дволукості, про яку йдеться в статті Іренеуша Кшемінського «Валенса і польська традиція»: «Леха Валенсу як символ та своєрідного репрезентанта відродженої після комунізму Польщі для всього світу частина поляків ненавидить більше, ніж ненависного "чужого"» [Кшемінський 2010/5–6:9]. Інший польський соціолог Павел Спекак розкриває в «Ідеологічних суперечках та розмовах про пам'ять» тезу про особливість опозиції «свій — чужий»: її сутність можна «описати в масштабі своє — універсальне / європейське» [Спекак 2010/5–6:12]. Професор Варшавського університету зазначає, що «перспектива "ми" і "вони" зберігається, незалежно від декларування представників усіх націй», навіть якщо це стосується проблеми жертв Голокосту. Розглядаючи міфи на тему Голокосту, автор статті звертається до нарису Здіслава Краснодембського «Відновлення пам'яті», в якому той «поділяє виправдане для багатьох поляків переконання, що "їхня" історія та "їхні" жертви не можуть заступити "наших" жертв <...>, випроваджуючи мимохідь перспективу суперництва поміж жертв і уникаючи при цьому проблеми винятковості німецького злочину проти євреїв» [Спекак 2010/5–6:16]. Проблема роз'єднання, що підсилює прірву між «ми» і «вони», порушено в статті Мирослава Мариновича «Польща й Україна після медового місяця» крізь міфологічну призму: міфу про Сізіфа, сутність якого в проекції польсько-українських стосунків полягає в тому, що «кожна досягнута духовна вершина наче пророкує, що подальший рух означатиме нове зниження духу» [Маринович 2010/5–6:8]. Збільшення суперечностей між державами щодо історичної пам'яті, на думку публіциста, спричиняє більш стрімке падіння Сізіфівого каменя вниз. «У цій ситуації, — пропонує свій рецепт письменник, — кожен остережний голос стає спасеним деревом, яке хай навіть і не зупинить камінь, та може стримати його падіння» [Маринович 2010/5–6:29]. За Володимиром Фадеевим, колективна (національна) історична пам'ять — це «референційна рамка й орієнтир соціальної групи» [Фадеев 2004/1–2:24]. У статті «Українські інтелектуали: в режимі витіснення» філософ зупиняється

на механізмах «кадрування колективної пам'яті», а також на «трьох ціннісно-сміслових перспективах у тлумаченні української ідентичности» [Фадєєв 2004/1–2:25].

Богуслав Бакула в есеї «Нестерпна легкість тягара» в контексті виходу польської культури «зі стану автизму, до якого її привели комуністичні репресії» [Бакула 2010/5–6:36] зазначає, що з часом «ворожі світи автохтонів і переселенців навзаєм проникали й народжувався особливий палімпсест <...>» [Бакула 2010/5–6:36]. Однак, зауважує літературознавець, іноді таке «співзвуччя свого і чужого» було дуже драматичним [Бакула 2010/5–6:36]. Професор університету імені Адама Міцкевича в Познані говорить про палімпсестне поєднання, нашарування свого і чужого, що, врешті-решт, вибудовує певний «мультикультурний простір спогадів» [Бакула 2010/5–6:37]. Таке спостерігається, стверджує дослідник, у творі Павла Гіле «Мерседес Бенц»: «Світи, які дотепер здавалися один одному чужими й непримиреними, в романі стають літературною та ідейною єдністю» [Бакула 2010/5–6:37]. У цьому контексті автор есею пояснює природу пограниччя: його не можна в жодному разі сприймати як «буферну зону, простір зовнішнього контексту» — пограниччя є «чимось на кшталт внутрішнього явища, своєрідною формою граничної ситуації, яка може заіснувати всюди» [Бакула 2010/5–6:37].

Інший з'являється й за межами такої «площини племінної спільноти», як креси: «“креси” — це ключ до національної мартирології та святих, незаперечних правд» [Бакула 2010/1–2:17]. Богуслав Бакула зазначає, що польські креси є одночасно площиною/явищем тотожності «своїх» і вилучення Інших [Бакула 2010/1–2:17]. Автор дослідження пояснює різницю між кресами й пограниччям: «Пограниччя розташовані навколо, у місцях стику з сусідами, тоді як “креси”, належачи до сфери свідомості, а також національної ідеології — перебувають у центрі, а також скрізь» [2010/1–2:17]. Кресознавство, що в 19–20 століттях утвердилося як «польський спосіб домінування, реструктуризації і набуття втраченої влади на “кресах”, спосіб відновлення пам'яті про ту владу та її символічне утвердження в колективній польській пам'яті» [Бакула 2010/1–2:20], не знаходить, стверджує професор Університету імені Адама Міцкевича в Познані, формули діалогу з Іншим, «ухилиється від дійсного, реального контакту з Іншим (неполяком)» [Бакула 2010/1–2:20]. Замість повноцінного діалогу/полілогу — позірний, що є, по суті, «монологом панівної польськості», а замість цілісного, верифікованого образу Іншого — демонічний, екзотичний чи ідеалізований Інший-неполяк [Бакула 2010/1–2:20]. Тому креси, відображаючи

«польський спосіб домінування, <...> відновлення пам'яті влади і символічного її утвердження в колективній польській пам'яті» [Бакула 2010/1–2:21] й, таким чином, моделюючи преференцію «центру» (площини символічної ідентичності) над кресовою «периферією» («екзотичні свої» не поляки), утверджують колоніальний/патерналістський дискурс. Виходом із колоніального дискурсу є поява «нової наукової мови»: постколоніальний дискурс, що «є в основі своїй компаративістською теорією, а також за означенням інтердисциплінарною» [Бакула 2010/1–2:22].

У контексті пам'яті / забуття — рецензія Софії Грачової на книгу Анни Біконт «Ми з Єдвабного». Польська журналістка «Gazety Wyborczej» «розширює проблематику антиєврейського насильства <...> і містить багатющий матеріал для роздумів про антропологію пам'яті» [Грачова 2006/12:3; про суперечливі українсько-єврейські відносини див. також статтю — відгук на книгу Володимира В'ятровича «Історія з грифом "Секретно". Українське XX століття» історика Юрія Радченка : Радченко 2016/1–2:8–17]. Полемізуючи з Джефрі Бердсом із приводу виголошеної ним тези — звинувачення українців у широкомасштабному антисемітизмі з брутальним переслідуванням євреїв («Критика», грудень 2006 р.), публіцист Микола Рябчук описує розповсюджену ситуацію агресії до жертви, обраної «за ознакою *іншості, інакшості*» [курсив автора: Рябчук 2006/12:3]. Це можуть бути, пояснює автор статті, як «євреї у ярмулці», так і «українець у вишиванці (або й просто публічно україномовний), екзотично підстрижений панк чи вибагливо вбраний гей, не кажучи вже про африканців та азіатів, *відмінність* яких дослівно написана на їх обличчях» [курсив автора: Рябчук 2006/12:3; див. також «Рефлексії про очевидне» Семена Глузмана у грудневому номері «Критики» за 2006 р.]. «Інші» (як-от євреї в Україні) є об'єктом полемічної статті німця Вільфріда Їльге «Змагання жертв» [Їльге 2006/12:14–17], зробленої, за висловом історика Ігоря Гирича, «в найкращих традиціях тоталітарної пропаганди із припасуванням фактів до обраної концепції, пересмикуванням тверджень, слідуванням заданому шаблону, замовчуванням невинуватих положень, однобічністю підходу, подвійними стандартами, відсутністю історичного чуття, інтерпретаційним анахронізмом» [Гирич 2006/12:26]. «Інші» у Їльге потрапляють, стверджує Гирич, у «дещо закамуфльований й демократично припудрений тоталітарний дискурс історії "малих" народів, яким доля судила бути гноєм для тріумфу "справжніх" сильних націй» [Гирич 2006/12:28]. (До речі, «оптичний» погляд історика на статтю Їльге відповідальний редактор часопису «Критики» Андрій Мокроусов

називає «перекладом із советської*» [Мокрусов 2006/12: 29]. Тему провини поляків щодо «інших»/«чужих» (йдеться, перш за все, про «різанину в Єдвабному») порушено в статті історика Анджея Пачковського «Червоне та чорне». Провина, висновуємо з публікації, розглядається в контексті замовчування/з(на)гадування як «унаочнена, проявлена, вербалізована» деміфологізація [Пачковський 2004/11:13–14]. Про «дух» українсько-польського (зокрема в діаспорі) протистояння після Другої світової війни йдеться в «Споминах про трьох славних поляків» професора Берлінського Вільного університету Богдана Осадчука [Осадчук 2004/11:30–32; про полемічні українсько-польські відносини, зокрема Волинську трагедію, див. у статті Івана Патриляка «Популярні історії з потаємних фондосховищ» : Патриляк, 2016/1–2:22–26].

На полі боротьби за колективну пам'ять розгортається «війна мітів» про Другу світову війну: радянський — про Велику Вітчизняну й український національний — про боротьбу за волю й незалежність на чолі з ОУН-УПА. У контексті змагання — міфологічного двобою — проектується питання, озвучене Олександром Зайцевим, — «чи має право вважати себе нацією спільнота, що культивує взаємозаперечні історичні міти?» [Зайцев 2010/3–4:16]. Так, у радянському міфі про Велику Вітчизняну війну міфосценарій протистояння реалізується в усталеній, традиційній міфопарадигмі двобою добра і зла, де уособленням першого є СРСР, а втіленням абсолютного зла — фашизм [Зайцев 2010/3–4:16]. Проект формування історичної пам'яті в Україні зазнав поразки, стверджує автор статті у безрезнево-квітневому числі «Критики» за 2010 рік, тому що в ньому поєднуються «засадничо несумісні міти» [Зайцев 2010/3–4:17]. Вихід із такої ситуації історик бачить у деміфологізації, десакралізації, дегероїзації, раціоналізації історії війни [Зайцев 2010/3–4:17], у «багатовекторному представленні спірних подій та явищ, без замовчувань, прикрашань, поспішної героїзації одних і демонізації інших» [Зайцев 2010/3–4:17].

Ще один складник колективної пам'яті — пам'ять про Чорнобильську зону, про набуті в ній носіями цієї історичної пам'яті унікальні знання, враження, навички [Мирний 2010/3–4:20]. Аномальність цієї особистісної й колективної пам'яті полягає в неусвідомленні пережитого,

* Советськість, що характеризується «небувалою історичною еластичністю і Протеевою мінливістю» [Менцвель 2006/4:29], переконаний Анджей Менцвель, «означає присвоєння держави через відчужений апарат насильства, тотальне підпорядкування громадян цьому апаратові, врешті — позбавлення їх громадянства, а відтак визнання недієздатними всіх форм суспільних організацій» [Менцвель 2006/4:26].

а звідси — підсилення психотравми, пов'язаної з патогенним міфом Чорнобиля («опосередковано, — уточнює Сергій Мирний, автор статті «Чорнобиль як інфо-травма», — через їхню <чорнобильців — Ю. В.> соціальну стигматизацію та віктимізацію» [Мирний 2010/3–4:21]. Негативний образ Чорнобиля вибудовує, на думку дослідника, два протилежні типи ідентифікації: негативний і позитивний.

Всеволод Ісаїв, досліджуючи «альтернативи діаспорної ідентичності» (однойменна стаття у січнево-лютевому числі «Критики» за 2002 рік), зауважує, що частиною ідентичності в діаспорі став ідеалізований образ незалежної України, однак зіткнення цього образу з реальністю призводить, на думку автора розвідки, до зрушення й коригування ідентичності [Ісаїв 2002/1–2:3]. Всеволод Ісаїв бачить кілька альтернативних шляхів ідентичності української діаспори: національна самоідентичність 1) = ідеалізована Україна ≠ Україна сьогодення; 2) = Україна реальна; 3) = асимільована ідентичність: складова «ідентичності суспільства, в якому живе особа»; 4) віднайдення, відкриття своєї ідентичності [Ісаїв 2002/1–2:3]. Усі чотири альтернативи, зазначає дослідник, «перехрещуються та існують у комбінаціях» [Ісаїв 2002/1–2:4]. Володимир Діброва в роздумах про національну ідентичність сучасної української інтелігенції (есеї «Луїс і Карлос. Із “Переказок”» наголошує на відмінному від великодержавного імперського російського «вкорінення» й пошуку «серм'яжної правди» рухові із землі вгору (адже «ми вже все це маємо») [Діброва 2007/4:33].

Оксана Форостина у статті «Символ віри» проводить паралелі між пошуком власної, особистісної ідентичності Барака Обама (лейтмотив книги Барака Обама «Мрії мого батька», рецензію на яку опубліковано в «Критиці» за 2010 рік) та пошуком своєї ідентичності українцями, усвідомлюючи факт тепличності для «своїх» в «українському гето» [Форостина 2010/1–2: 24], розуміючи ризики виходу за межі комфортної зони, що «вимагає більшої кількості зусиль та несе в собі багато розчарувань» [Форостина 2010/1–2:24] і наголошуючи на необхідності порозуміння «нас» і «їх» (яке проявляється в готовності «ділитися соромом» [Форостина 2010/1–2:24]).

Михайло Мінаков у статті «Бром і провина» застерігає, що, заплющуючи очі на своє минуле, тобто не визнаючи своєї причетності до радянського минулого, нація відпрацьовує «механізм самозбереження паростків тоталітарної логіки» [Мінаков 2005/11:13]. Тобто витіснення з пам'яті минулого — це лише «створення ілюзії, що тоталітарне минуле — справді в минулому» [виділено автором: Мінаков 2005/11:13]. Філософ наполягає на вкрай важливих для майбутнього країни

контроверзах «між національною ідентичністю та модерною моральністю» [Мінаков 2005/11:13], адже «суперечність між чинністю моралі та національною ідентичністю в нашій ситуації <...> визначатиме українську сучасність і майбуття через особистий вимір. Саме тут відбувається боротьба проєктів. Саме тут приймаються рішення щодо орієнтирів учинків» [Мінаков 2005/11:14].

Тоталітаризм — об'єкт статті Зиновія Антонюка «Моральний кодекс руйнівника комунізму». Автор нагадує, що «структура моральної свідомості людини універсальна», лежить на відтинку «Добро» — «Зло» і тому «має лише один ступінь свободи у ставленні до Добра й Зла», що виключає поєднання Добра зі Злом, — «конфронтація добра і зла може бути лише або добром, або злом» [Антонюк 2005/12:9]. Подолання тоталітарної системи, зацентовує правозахисник, є відмова від панівної в нас етичної системи «компроміс між добром і злом є добром» й упровадження в життя іншої етичної системи: «компроміс між добром і злом є злом» [Антонюк 2005/12: 9].

Зміна ідентичностей (зокрема соціальних) — у центрі розвідки Євгена Головахи «Нелегальна радянщина у пошуках легітимності». У посткомуністичному світі така зміна мала б відбутися в усіх пострадянських державах, однак «проблеми формування нової ідентичності не тільки не знімаються, а багато в чому загострюються» [Головаха 2005/12:11]. Національна ідентифікація набирає «порнографічних» ознак у білоруському соціально-політичному просторі, де панує перевернена мовна самоідентифікація: усвідомлення себе білорусом через чужу — російську — мову. Білоруський публіцист Валер Булгаков пояснює це тим, що «білоруська мова для нього <Лукашенка — Ю. В.>, як і для мільйонів білоруських громадян, — ознака іншої культури, не близької, не інтимної, нетеплої, полюс відштовхування в затишний і обжитіший життєвий простір» [Булгаков 2004/11:21].

У контексті Голодомору* 1932–1933 років, зазначає Франк Сисин у статті «Тінь голодомору», викристалізуються російсько-українські відносини. За советських часів дискусії навколо Голодомору перетворилися на ідеологічне протистояння, а в роки гласності — нагадування про геноцид українського народу стало «чинником самоототожнення та єднання українців» [Сисин 1998/10:20]. У статті, приуроченій

* Інтерпретація Голодомору, базована на детальному аналізі советської національної політики — у статті Тері Мартина «Про кожного з нас думає Сталін» [Мартин 2003/12:14–18], а про, зокрема, наслідки голодомору для українського суспільства — у розвідці Андреа Граціозі «Усвідомлювання голодомору» [Граціозі 2003/12:18–20].

сімдесятим роковинам Голодомору, «Голодомор і пам'ять» Григорій Грабович одним із проявів амнезії* у вітчизняному просторі вбачає, так би мовити, підміну** мінуса плюсом: коли «фіктивна дата заснування Києва <483 року — Ю. В.> маскує конкретну, п'ятдесятилітню, річницю голодомору. <...> замість пам'яті, жалоби й покути — посилена амнезія у вигляді бутафорного тріумфалізму і <...> ще одна спроба закріпити «споконвічну єдність» українців і росіян» [Грабович 2003/12:11]. Уявно топографічними сховками пам'яті є створені «місця пам'яті», розташовані, за П'єром Нора, керівником і натхненником цього французького проекту, на «карті колективної пам'яті-ідентичності». Володимир Єрмоленко визначає головну роль «місць» цієї соціальної пам'яті в знеухомленні історії, фіксуванні «її тотальності у колективній свідомості (радіше — в колективному неусвідомленому)», а відтак — «блокуванні роботи забування» [Єрмоленко 2003/12:26]. Володимир Єрмоленко зауважує, що й соціальна пам'ять, і історія в цих «місцях» зазнають грандіозних метаморфоз, що «викристалізувалися у нових типах пам'яті: пам'яті-архіву, пам'яті-імперативу, пам'яті-дистанції» [Єрмоленко 2003/12:26]. Ці «місця-руїни» доповнюються «місцями-панорамами» на німецькому ґрунті. Німецький проект «місць-панорам» тягне «своєрідний герменевтичний шлейф <...>, що покликає за собою поняття горизонту (лінія Гусерль — Гайдегер — Гадамер) чи принаймні поняття констеляції (лінія Беньямін — Адорно)» [Єрмоленко 2003/12:26], а також «натяки на своєрідну пам'ять-ґрунт, гру на межі поміж історичним опосередкуванням і реконструкцією ідентичності, на “ландшафтне” вкорінювання пам'яті» [Єрмоленко 2003/12:27]. Різницю між обома проектами філософ описує як дві різні карти пам'яті: французька — будівля «з руїнами класицистичних скульптур», з «руїною-ностальгією, втішною і водночас утраченою»; німецька — відкрите поле, з «напівмагічними позначками на землі, <...> заміськими дороговказами,

* Усезагальна амнезія для советського тоталітаризму (за яким ховається «не менше за-морованих безборонних жертв», ніж за гітлерівським нацизмом [Толчик 2010/9–10:11]) провокує його відродження в нових формах. Подібні думки висловлює польський історик Дарюш Толчик у розвідці «Мистецтво небачення» [Толчик 2010/9–10:11–14].

** Про таку підміну: «жорстокої дійсності світлим майбутнім, у яке дехто ще міг вірити і яке насправді щоразу віддалялося» — у статті Андреа Граціозі «Усвідомлювання голодомору» [Граціозі 2003/12:18–20], а також — «показ псевдоголоду» (розважальної телепередачі «Голод» в День пам'яті жертв Голодомору 22 листопада 2003 року) — у роздумах Володимира Кулика «Телевізійний цинізм і українська громадськість» [Кулик 2003/12:22–24].

що нагадують про небезпеки й можливості, пастки непролазних хащ і світло широких міських майданів, про неврози минулого та утопії майбутнього» [Єрмоленко 2003/12:27].

Тема національного й етнічного самоусвідомлення систематично порушується авторами на сторінках часопису «Критика». Так, зосереджуючись на мовно-культурному аспекті русинського явища, Микола Рябчук перелічує, зокрема в «Закарпатцях за Дунаєм» ті чинники, що зумовили збереження мікроетносом русинів своєї ідентичності. Не останніми серед них є «миттєва енергія етносу, <...> загальне бажання бути собою, а не кимось іншим» [Рябчук 1998/10:23].

Ендрю Вілсон у книзі «Українці: несподівана нація» моделює альтернативні ідентичності українського народу, не використані з певної причини чи не розвинуті повністю, як-от, скажімо, ідентичність тих, хто, не приєднавшись до української національної традиції, сповідує советську. Франк Сисин у статті-рецепції монографії зазначає, що автор «чудово досліджує розмиті межі української, советської, російської та слов'янської ідентичності у советській Україні в сталінські й після-сталінські часи» [Сисин 2002/5:20].

Боріс Дубін нагадує, що опозиція «ми — вони» зміцнювалася ще за сталінсько-брежнєвських часів: «ми» плекали відчуття «обложеної фортеці»: всі навколо (Захід*, США) — вороги («Росія завжди викликала в інших держав ворожі почуття <...> нам і сьогодні ніхто не бажає добра» [Дубін 2004/3:4]). Російський соціолог у статті «Удавання протизаги» міфічний «свій» шлях Росії аналізує як один із проявів «колективного “я”», що співвідноситься з недосяжним, позачасовим началом» [Дубін 2004/3:4–5]. «Ми», сконструйоване під впливом віртуальної реальності («щоденного багаточасового телеспоглядання» [Дубін 2004/3:5]) протистоїть «іншим», «чужинцям», «порушникам»: «Дистанційований і підозрілий образ <Іншого — Ю. В.> — це витіснення та перенесення проблематичності власного визначення. Тому, — пояснює Боріс Дубін, — “я” й відсутнє в усіх фігурах колективної ідентифікації такого штибу — як така собі “сліпа

* Метафора гнилизни, смертоносності пронизує не лише протиставлення «СРСР — прогнилий Захід», але є складовою концепту «інтелігенція», що, за словами Максима Стріхи, стала «могильником радянської системи й самої «імперії зла»» [Стріха 2000/3:5], і в той же час саме теперішня держава (а стаття надрукована в березневому номері «Критики» за 2000 рік) стає «могильником» для інтелігенції, якій, за умов розвитку сценарію на знищення еліти, «буде відведено резервацію на економічних та гуманітарних кафедрах, де на зібраних у Тайвані комп'ютерах набиратимуться праці про український монетаризм та про парадигму національної культури» [Стріха 2000/3:6].

пляма», «чорне дзеркало», погляд, що не бачить себе» [Дубін 2004/3:5]. Екстраординарні, таємничі «інстанції самовизначення» «ми» росіян перебувають у міфологізованих світах минулого/майбутнього і аж ніяк не перетинаються з теперішнім, адже, за влучним висловом російського вченого, вони «втілюють нестерпність сьогодення, відторгнення від нього, втечу від сьогодення — від часу та простору дій, дорослості, взаємності й відповідальності» [Дубін 2004/3:5–6]. Ці образи, створені мас-медійною віртуальністю, «становлять рамку сприйняття реальності, спільну сьогодні для більшості російського населення» [Дубін 2004/3:6], а також овиявляють «залишкові контури колишньої ідеології — чи то в горизонті всесвітності і місіонерства («всі [будуть] як ми»), чи то в нарцистичному, ізоляційнісному плані («ми — не як усі, ми — інші» [Дубін 2004/3:6]). Однак усі ці форми ідентичності, резюмує науковець, є симулятивними. «Ми — ви» в геополітичному аспекті овиявляється протистоянням «імперії Зла» і «Великого Брата»*. У статті Ігоря Торбакова «Змагання із глобальним Великим Братом» описуються дві імперії: «*Rex Americana*: Імперія свободи» і «Росія: імперія Романових — комуністична імперія — ліберальна імперія» [Торбаков 2004/11:23–27].

Про генезу негативних конотацій Східної Європи йдеться у статті німецького історика Філіпа Тера «Україна на ментальній мапі Європи» [Тер 2005/9:5–8]. Ще за часів царювання Ніколая I Росія, пише науковець, як «царство деспотії, гноблення та відсталості <...> заступила турків як конститутивний інший, себто образ на противагу контробразу, за допомогою якого європейці й «Захід» формували власну ідентичність» [Тер 2005/9:6]. Філіп Тер простежує закономірність негативних значень зі складником «східний», вбачаючи в цьому не лише результат стереотипізації, а й особливості «ментального мапування» Європи [Тер 2005/9:7–8].

Жанна Ковба в рамках дискусії про етноідентичність ставить питання: «якщо етнічна самосвідомість** — це усвідомлення своєї незалежності до певної спільноти як чогось відмінного від інших спільнот і містить

* «Тінь “Великого Брата”, — констатує Микола Рябчук у «Сумних ювілеях радісних подій» за 1998 рік, — невблаганно маячить над Україною, роблячи перспективи ефективних реформ і нормального європейського розвитку вкрай сумнівними» [Рябчук 1998/9:5].

** На Шевченковій складовій української ідентичності зацентровує свою увагу Григорій Грабович в есеї-рефлексії на видання кінця 90—років 20 століття, присвячені творчості Кобзаря. «*Bricolage* навкола Шевченка, — резюмує літературознавець, — надто близький до самого ядра української національної самосвідомості» [Грабович 1998/10:15].

протиставлення іншим спільнотам (ми — вони, свої — чужі) та якесь уявлення про основу своєї ідентичності, то чи можна говорити про наявність українського етноцентризму?» [Ковба 2005/9:19]. Досліджуючи українсько-європейські взаємини часів Другої світової війни в Галичині (у яких закорінено пошук ворога, традиційне протиставлення своїх — чужих, міста — села, впливу радянської/німецької/польської пропаганди тощо), історик намагається зрозуміти, «чи є ксенофобія як вороже ставлення до іншого, чужого складником етнічної свідомості, ідентичності?» [Ковба 2005/9:19]: фобія, розмірковує Жанна Ковба, пов'язана з «емоційним межовим станом оцінки чужого, відмінного від свого, захисна реакція від чужих "ми" та "вони"» [Ковба 2005/9:19]. Толерантність і ксенофобія є комунікативними практиками сучасного світу (різновидами й антиподами ксенофобії є «расизм, шовінізм, марксизм, інтернаціоналізм, юдофільство, антисемітизм» [Ковба 2005/9:19]).

Рефлектуючи на книгу Наталі Яковенко «Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідеї в Україні XVI-XVII ст.», Сергій Плохій зазначає важливе місце порушеної в ній проблеми ідентичності в парадигмі національної історії, «священними коровами» якої є зокрема образ поляків і польської культури як Іншого [Плохій 2005/9:28]. Сергій Плохій наголошує на одному з ключових методів монографії Наталі Яковенко: методі «віншування» [Плохій 2005/9:28]: дослідниця констатує превалювання й вплив старого підходу «у розгляді ранньомодерної Польщі й України як двох цілком окремих організмів, чії взаємини полягали лише в обопільній ворожості й сталому конфлікті» [Плохій 2005/9:28]. Твердження авторки про те, що «мотив фахової самоідентифікації домінував над етнічною чи конфесійною тотожністю» [Плохій 2005/9:29], провокує Сергія Плохія порушити питання про «ієрархію ідентичностей у ранньомодерній Україні» [Плохій 2005/9:29].

«Ми» советської епохи — це соціальна людина, «масова С-особа» (трансформована в «совєцьку людину», питомими рисами якої є, за Григорієм Грабовичем, «налаштованість на розчиненість у колективі, спрямована назовні агресивність, спрощеність усіх людських поведінкових реакцій, відсутність особистої відповідальності за свої дії тощо» [Грабовський 2000/3:8]), котра не здатна була існувати осібно, тому й прагнула не виходу за межі суспільства, а лише його вдосконалення (звідси — «розвинений соціалізм»). Така система, що породжувала «великого колективного суб'єкта» [Грабовський 2000/3:7], спонукала й до спротиву. І тому «людина кризи», стверджує Сергій Грабовський, робить вибір: чинити опір «тотальності цього буття», толеруючи, плекаючи в собі «людину незгодну» [Грабовський 2000/3:6]. Сергій

Грабовський перелічує різні форми/способи спротиву-опору системі, об'єднані «буттям особистості, “приреченої на свободу”» [Грабовський 2000/3:7]. Так розпочинається двобій людини Опору й «тоталітарного великого суб'єкта» [Грабовський 2000/3:7]. Особливість цієї боротьби, пояснює політолог, полягає не в знищенні людиною Опору С-особи, а піклування про неї як про жертву “соціального павутиння” з метою познайомити ту з «інакшим буттям» [Грабовський 2000/3:7]. Антитезою С-особі тотально-олігархічного, кланового суспільства, зазначає Сергій Грабовський, є Вільний громадянин. Проміжною між ними ланкою політолог називає «людину кризи», ключовими символічними *modus vivendi* для якої є стабільність («стабільність тривання кризи»), злагода («примирення з порушеннями засадничих людських прав і тими, хто ці порушення свідомо чинить»), виживання («відмова від вартісніших способів життєбуття») [Грабовський 2000/3:8]. Науковець називає й інші «більш чи менш масові культурно-антропологічні кризогенні типи українського суспільства»: «люди відчаю», «люди байдужості», «виконавці», «оператори», — що не лише перебувають у кризі, а й генерують її. Перевтіленням С-особи є олігархія, а на зміну людині Опору в ситуації спротиву, коли вже більш важливим є не сам опір, а життєствердження, приходить людина свободи (Вільний громадянин) [Грабовський 2000/3:9]. У нотатках з білоруської в'язниці «Нас пов'язали корисним досвідом» журналіст Андрей Динько розмірковує над механізмами боротьби репресивної лукашківської системи з внутрішнім ворогом («Вона координує роботу з індокринатів та контролює поведінку людей» [Динько 2006/5:9]), а також спротиву «тих, хто наважується кидати виклик імперії» [Динько 2006/5:9]. Спротив системі Андрей Динько називає «терапією жертвності» [Динько 2006/5:9].

Могутній «Інший» постає для науковців-політологів часів Радянського Союзу на протигагу радянщини й науці. У теперішній Росії штучний конструкт далекого могутнього «Іншого» перетворюється на чужинця: «наприклад, прибічники “Русского мира” <...> цілком відкидають “західні”, академічні інститути як чужі» [Осін 2016/3–4:13]. Вадим Осін виокремлює у конструкті «ідентичність українських політологів» декілька «Інших»: «Інший» як «образ уявного Заходу» й «екзотичний Інший» — «уявна українська політична наука» [Осін 2016/3–4:15]. Автор зазначає превалювання негативних складників при моделюванні останнього.

Про «уявну колективну ідентичність», яка була притаманна радянському, а пізніше — російському, після розпаду СРСР, соціуму,

розмірковує Борис Дубін. У статті «Забувати і повторювати: конструкція та репродукція влади» автор говорить про колективне «ми», вага символів якого дедалі ясніше проступала / проступає на площині усіх «інших», підсилюючи «відгороджувальні» рамки «нас» від «них» [Дубін 2007/6:5]. «Іншість» — «будь-яка сила чи ідея з претензією на самостійність набуває <...> характеру ересі, замаху на єдиний авторитет» влади, спасителя — провокує «протистояння на знищення супротивника, бодай витіснення й знищення його символів, стирання найближчого колективного минулого» [Дубін 2007/6:6]. Саме така політика неприйняття іншості, авторитаризму, репресій проти «них» (проти цілих народів і тих, хто не мислив «в унісон») характеризувала радянський режим. (Про упередження щодо чужої національної чи етнічної групи, щодо «Чужого» йдеться в статті Анни Вилегала «Карусель із сусідами» [Вилегала 2008/4:8]). Про расову, етнічну, релігійну ненависть, навіть ксенофобією, антисемітизмом*, «мігрантофобією у масовій свідомості», — стаття Вячеслава Ліхачова «Страх і ненависть в Україні» [Ліхачов 2008/7–8:8–12; Про екстремістську політику, огляд питання фашизму — див. статтю політолога Андреаса Умланд «Порівняльне фашизмознавство»: 2008/7–8:12–16]. Політолог зокрема розглядає тему вразливості традиційних для України меншин [Ліхачов 2008/7–8:9]. У ситуації зростаючої національної ворожнечі (а стаття надрукована в липнево-серпневому номері «Критики» за 2008 рік), підживленої насадженням зі ЗМІ есхатологічним протистоянням між «носіями православної цивілізації» та «мусульманами» [Ліхачов 2008/7–8:9], необхідно терміново шукати шляхи подолання проблеми. Вячеслав Ліхачов бачить щонайменше два шляхи: у реформуванні кримінального права й упровадженні в суспільстві «основ толерантності», «норм політкоректності» [Ліхачов 2008/7–8:12]. У дискусії з приводу ксенофобської статті в «Сільських вістях» Андрій Мокроусов наголошує на хиткій позиції «своїх» по відношенню до «режиму» (коли плутають, підмінюють поняття, все скидають на «кучмівщину» [Мокроусов 2004/1–2:12]). Відповідальний редактор часопису «Критика» впевнений у необхідності безапеляційного заперечення ксенофобії, а «відтак й віншування взагалі» [Мокроусов 2004/1–2:12]. Тоді й зніметься, розуміємо зі статті, позиція «нашо-українці»/«їхньо-українці» [Мокроусов 2004/1–2:12–13], а майбутній президент Ющенко (стаття — у січнево-лютневому числі

* Про євреїв як важливий компонент українського суспільства, про дружні україно-єврейські відносини — рецензія Максима Стріхи на перші чотири номери альманаху «Єгупець» [Стріха 1999/1–2:27–29].

за 2004 рік) «усіх українців» буде апелювати до всіх без винятку, нівелюючи антагонізм [Мокроусов 2004/1–2:13].

Російські національні міфи про київську спадщину переглядає в опублікованому в «Критиці» за 1999 рік дослідженні гарвардський професор Едвард Кінан. Старі міфи в поєднанні з сучасними політичними реаліями можуть, застерігає науковець, «привести до шкідливих і трагічних політичних наслідків <...> і до неймовірного хаосу» [Кінан 1999/1–2:9–10].

Зневажливе й звужене значення націоналізму протиставляється патріотизмові. Однак історик ідей Анджей Валицький пропонує видове поняття націоналізму, центральним елементом якого є нація [Валицький 1999/1–2:12], а також вказує на існування різноманітних «взаємно опозиційних типів націоналістичного мислення» [Валицький 1999/1–2:13], що пов'язано з різними моделями нації та різними типами націоналістичної агресії [Валицький 1999/1–2:14]. Анджей Валицький у розміркуваннях, чи існує ліберальний націоналізм, зупиняється на проблемі національної пам'яті, що «складається не тільки з того, що пам'ятне, але також із того, що забуте <...> в значенні витіснення з поверхні свідомості» [Валицький 1999/1–2:16].

У статті Ярослава Грицака, надрукованій у квітневому числі «Критики» за 2006 рік, «Ab imperio, ad imperio» дихотомія українсько-російської двомовності як результат «вмонтованого механізму культурної диференціації між центром і периферією» [Грицак 2006/4:3] трансформується в протиставлення, адже відображає усталені роками відносини між «Великим» і «молодшим» братами: «великодержавної» російської мови й припущеної дискримінацією української (особливо це проявляється, зазначає автор есею, в «російськомовних однокультурних регіонах» [Грицак 2006/4:3]). Історик порівнює становище російської мови в Україні з привілейованим при вступі ліцеїстом, а української — з талановитим (і, можливо, геніальним) абітурієнтом зі школи із села «без асфальту, газу і вчителя іноземної мови» [Грицак 2006/4:3].

Після трагічного 11 вересня 2001 року в Америці викристалізувалася повномасштабна стратегія «загального відчуження та неприязні» до мусульман, арабів, сповідувачів/прихильників ісламу — «ворогів» «цивілізованого світу», уособлення зла тероризму. У «Думках про Америку» професор Колумбійського університету політолог Едвард Саїд прише: «Вони <більшість в Америці — Ю. В.> не можуть збагнути того, що на розвиток і осмислення нашого світу, цього історичного світу націй і народів, впливає передовсім політика, а не грандіозні

узагальнені абсолюти на кшталт добра і зла, а її вороги — на боці зла» [Кулик 2002/5:10; див. також статтю: Захаров 2002/5:15–16]. Шахіди — терористи-самогубці у контексті ізраїльсько-палестинського протистояння демонструють появу «нового, розсіяного ворога, <...> поширеного серед палестинців настрою, із яким боротися важче» [Елон 2002/5:12].

Сучасній Росії притаманна політика забудькуватості: «Минуле формується і працює як синдром втрати, а наполегливе, невротичне нагадування постає у формі забування, оскільки відсилає, знов-таки, до того ж неактуального, не актуалізованого минулого» [Дубін 2007/6:7]. У цьому сенсі, зауважує дослідник проблем суспільних змін, все — і сьогодення, і минуле — «набуває форми телесеріалу», а основною «технікою адаптації» в соціумі стає «рутинізація»: готовність і бажання жити в комфортній зоні, за звичкою, не вирізнятися від «ми» й не виходити за «задані й занижені рамки» — «це для росіянина ознаки “своїх”, “наших”» [Дубін 2007/6:7]. Тобто виключення із соціуму «інших» (ігнорування, несприйняття їх, пряма чи прихована агресія проти них) та обрамлення для «своїх» можна вважати ознаками «масовидної гомогенності» [Дубін 2007/6:7]. Автор соціологічної розвідки зауважує, що для такого соціуму, наприклад, головними святами є «свята повторюваного заспокоєння (Новий рік) чи звільнення від випробувань (День Перемоги)» [Дубін 2007/6:7]. Боріс Дубін однією з основних характеристик «ресурсів» смислового контексту «культури» — форм взаємодії людей — вважає і ставлення/передбачення/врахування «Іншого, узагальненого партнера» [Дубін 2008/4:12]. «Певне особливе, обмежувальне та захисне значення» «ми» Боріс Дубін виводить з формули «проти кого товаришуємо?» [Дубін 2008/4:13]. Найважливішим модусом, у якому функціонує «людина віртуальна» сьогодишньої Росії, є російське телебачення і реклама. У телевізійному повідомленні, «яке існує у двох режимах: «розпорошення» (коли людина не розуміє, чи вона бачить сон, телевізор чи реальність довкола себе [Дубін 2008/4:13]) й «зосередження» (перед телевізором, у «фокусних точках», проходять «ритуали згуртування всіх, хто дивиться телевізор поодиноці» [курсив автора: Дубін 2008/4:13]). Інше «ми» народжується у світі реклами, де «ми» «дегустує», для нього «інсценують простір і час дегустації» [Дубін 2008/4:13; про інші типи культурних зразків Росії останніх 20 років: 13–14].

Про «неіснування Іншого» у сприйнятті «іроніка» зазначає Юлія Ємець-Доброносова, вивчаючи ідеологію Славоя Жижека, що «постає як дискурс або сув'язь елементів, смисл яких визначає особлива артикуляція» [Ємець-Доброносова 2006/12:6]. Образ Іншого з'являється

і в інтерв'ю, зробленому Жижеком із самим собою: словенський філософ ставить собі запитання ніби «з позиції Великого Іншого» [Ємець-Доброносова 2006/12:11], прокладаючи містки «між фантазіями особистостей та ідеологією» [Ємець-Доброносова 2006/12:11] і демонструючи таким чином «жест можливого» (винесено в заголовок публікації есеїстки). Про «нетерпимість до голосу іншого» говорить Валер Булгаков у контексті протистояння «лукашенківців» та «антилукашенківців» [Булгаков 2004/11:15].

У післяпомаранчевий період, що характеризується, за словами політологів, «імпотенцією влади», активізується тричленна ймовірна векторність руху українського суспільства. Микола Рябчук у статті «Закон сполучених посудин та інші закони» точково окреслює два сценарії: демократичний та авторитарний, що уможливлюються на шкалі «недолугого плюралізму» — «політики домінантної влади» — «авторитаризму» [Рябчук 2006/7–8:6–8].

Про «політику примусової амнезії», яку в пострадянський період заступила політика «м'явого ігнорування», стосовно теми Голодомору в Україні пише Людмила Гриневич у статті «Постгеноцидне безпам'ятство» [Гриневич 2008/4:5–7], а тема згущеної у творах живопису й скульптури пам'яті про Голодомор 1932–1933 років в Україні — у центрі розвідки Дарії Даревич «Голодомор із перспективи мистецтва» [Даревич 2008/7–8:31–33]. Так руйнувалася й стиралася національна ідентичність (а «нація, — нагадує Ренанове твердження соціолог Анна Вилегала в статті «Карусель із сусідами», — це спільнота, яка разом багато пам'ятає, але ще більше разом забуває...» [Вилегала 2008/4:8])^{*}.

^{*} Про національну ідентичність — у статті-рецензії на біографічну працю Тимоті Снайдера «Червоний принц. Таємні життя габсбурзького архикнязя» Ліліани Гентош. Для Вільгельма Габсбурга та його братів, констатує услід за професором Снайдером авторка «Трагічної біографії у веселкових тонах», національна ідентичність була свідомим вибором [Гентош 2010/9–10:16]. Про застороги щодо національної ідентичності, яка може бути «докором і відмовою для тих, кого ця ідентичність виключає» [Джадт 2010/9–10:45], розмірковує Тоні Джадт в есеї «Пограничний народ». Застороги стосовно крайньої ідентичності аналізує Микола Рябчук у розвідці «Реконструкція регіону». Рефлексуючи з приводу книги Данієла Гемілтона та Ієргарда Мангота «Нова Східна Європа: Україна. Білорусь та Молдова», український історик розмірковує над різновидами ідентичностей. Так, сконструйованими, штучними є інклюзивна національна ідентичність (за якою Україну повертають до російського «човна») й ексклюзивна (що трактує перебування в одному «човні» з Росією самогубством і тому передбачає вихід — втечу з того «човна») [Рябчук 2010/7–8:13], що відрізняє цей регіон від європейської ідентичності і «від Росії і запобігає його цілковитому розчиненню у чорній євразійській дірі <...>» [Рябчук 2010/7–8:14].

Суспільно-політичний кластер. Протиставлення «ми — вони» з'являється в «Підсумках політичного року»: Юрій Шаповал крізь призму концепту пам'яті висвітлює сутність влади*: «Цій владі треба постійно нагадувати про неї саму, нагадувати, що вона казала і що “забула”. Тут окреслюється особливий обов'язок для нас усіх. Нехай “вони” привчаються слухати “нас”. Бо “їхня” влада не вічна. І про це також слід нагадувати» [Попа Майданом 2010/11–12:3]. Протистояння влади й народу публіцист Євген Захаров описує як поступове придушення опонентів, що «добре продемонстрували виборчі кампанії 1998, 1999, 2002, 2004 років і референдум 16 квітня 2000 року». А під час президентської кампанії 2004 року, зазначає політолог, це протистояння «перейшло у відкриту боротьбу» [Захаров 2005/12:3]. У статті «Усвідомлена необхідність правозахисту» дослідник малює фактологічні картини усіялого тиску на опозицію, переслідування опонентів, тобто, за словами науковця, «кримінально-правова політика ставала дедалі жорстокішою» [Захаров 2005/12:3]. Правозахисник доходить висновку, що протистояння сили влади і сили народу демонструє приреченість на поразку політичного режиму, який порушує права людини [Захаров 2005/12:5], що й сталося у відкритому протистоянні народу з владою, коли народ на Помаранчевому майдані «ненасильницьким шляхом захистив свій вибір» [Захаров 2005/12:6]. Однак, констатує правозахисник, аморальна суспільна криза продовжується й після Помаранчевого майдану (а стаття надрукована в грудневому числі «Критики» за 2005 рік). Юрій Андрухович описує протистояння влади й народу як «блискуче зрежисований (Ним) і зіграний (нами) мега-трилер, якби не справжня кров, справжні людські втрати, спотворене обличчя Віктора Ющенка» [Андрухович 2005/1–2:2].

Протиставлення демократичного руху режимові одноосібної влади, яка стала реальністю в лукашенківській Білорусі, є єдиним способом, на думку білоруського політолога Юрія Чавусава, подолати цей режим, або хоча б розхитати його непорушність і впевнену знахабність [Чавусав 2006/7–8:17]. Екзистенційна ситуація перебування «між» спонукає або до зупинки (очікування, примирення тощо), або до руху (незгоди, непокори тощо). Варіантом дієвого сценарію вибору є мікросценарій спротиву (особистісного/колективного) системі/владі. Віталій

* Концентровано об'єктивним є визначення влади, котре дає Всеволод Рачинський у дослідженні «На захист поганого смаку»: «влада — це лише керована кодом комунікація. <...> це угода про те, як одні речі та явища мають співвідноситися з іншими явищами та предметами» [Рачинський 2010/1–2:30].

Тарас у статті — ретроспекції подій, що передували президентським виборам у Білорусі 2006 року, описує внутрішні механізми спротиву владі маленької купки молодих хлопців і дівчат на Кастрічницькій площі, котрі усвідомили свій вибір: «Цей вибір називався “я сам”» [Тарас 2006/5:5]. Білоруський журналіст нагадує також історичні приклади такого спротиву (як-от советському вторгненню в Чехословаччину 1968 року).

Протистояння «своїх — чужих» найбільше проявляється в ситуації міжвладдя. Про період між першим і другим турами президентських виборів 2004 року, а саме про прояв такого протистояння в телевізійному дискурсі, розмірковує Григорій Грабович у листопадовому числі «Критики» за 2004 рік: імпліцитно воно зреалізовується в так званих дебатах між кандидатами, у дискусіях між провладними та опозиційним «П'ятим» — каналами. Останнє — як двобій між «системою цензури, темниками, брехнею та наклепом» і її альтернативою [Грабович 2004/11:2]. Григорій Грабович наголошує, що зростання напруги, динаміка протистояння характеризує порогову ситуацію, в якій опинилася Україна, а також свідчить про «перетягування канату» опозицією, що, врешті-решт, продемонструвало «синергію свободи слова й демократії» [Грабович 2004/11:2]. Протистояння двох векторів розвитку України, «двох політичних проектів майбутнього України»: «напівавторитарної держави, хіба що з розвинутим державно-олігархічним капіталізмом» чи «країни класичної демократії з соціально зорієнтованою ринковою економікою» — описує у статті «Вибори народного суверенітету» правник Володимир Кампо [Кампо 2004/11:6]. А Володимир Репа констатує, що «йдеться про жорстку опозицію «тоталітарне — демократичне», де, звісно, один із складників інтерпретується як суто негативний, «піддається ідеологічному перенавантаженню», міфологічно демонізується, а другий «прославляється», майже втрачаючи свою «референтність». «Об'єктивація» другого складника стає майже «порожньою», «невагомою», навіть «піднесеною», так що конкретика демократії «розпливається» [Репа 2004/11:9].

У «помаранчевих» номерах часопису «Критика» (за 2005 рік) універсальна бінарність «свій — чужий» овиявнюється в протиставленні «помаранчевих» і «біло-блакитних» (референтно маркованих помаранчевою стрічкою і біло-блакитним шаликом відповідно; символічним же, аксіологічним маркером «своїх» стає «свобода», відсутня у словнику біло-блакитного електорату [Портнов 2005/3:4]). Історик Андрій Портнов у статті «Свобода та вибір на Донбасі» засвідчує категоризацію синьо-помаранчевого протистояння у двоколірній чорно-білій мапі, на якій зображувалися результати після кожного туру президентських

виборів 2004 року. Посилаючись на монографію японського історика Гіроакі Куромії «Свобода і терор у Донбасі», Андрій Портнов зазначає пістрявість «своїх» Сходу України, а саме Донбасу («донбаський робітник із Курська, російський патріот і антисеміт, побожний вірний і п'яничка, що б'є дружину, ревний захисник "вільного степу" й учасник революції 1905 року в одній особі» [Портнов 2005/3:5]) та монолітність, збірність «чужих»: для їхнього позначення використовувався асоціальний термін «буржуй» (що за советських часів був трансформований у класово-нейтральний «ворог народу»). Ореолом ворожості «обростає» й коловий маркер «чужих»: помаранчевість, апельсини (неукраїнський фрукт) семантично трансформуються у фразеологеми «оранжевая (апельсиновая) чума», «апельсиновый подкормленный шабаш» тощо), розповсюджені як у колі українських (територіально) «біло-блакитних», так і в російському мас-медійному дискурсі, а також набуває негативної семантики. (Про фольклор Помаранчевої революції (сороміцькі анекдоти, «героїко-патетичну самодіяльну народну поезію», графіті тощо), однією з домінантних рис якого є гротескність, — стаття Олеси Бріциної й Інни Головахи «Карнавал революції» [Бріцина 2005/3:17–19]). Юрій Андрухович в есеї, опублікованому в січнево-лютневому числі «Критики» за 2005 рік, нагадує, що свого часу Микола Рябчук констатував комплекс «двох Україн» [див. про це: Андрухович 2005/1–2:2]. У статті «Шукаючи Dreamland» письменник, осмислюючи події, що передували помаранчево-революційному гепі-енду, зазначає, що йдеться не так про «дві України»* (українці за Ющенко і українці за Януковича), як про «цілком відмінні медіа-картини світу» [Андрухович 2005/1–2:2]. Асоціативно (й «з великим ступенем політичної некоректності», зазначає автор) «дві України» моделюють два історично-соціальні типи: середньовічно-феодалну людину/неандертальця й модерно-буржуазну людину/кроманьйонську. Юрій Андрухович, усвідомлюючи конценрацію в «топосі поразки» «відчуття травми, несправедливості й відторгнутості» [Андрухович 2005/1–2:2] й розуміючи, що «вони» бачать

* В інтерв'ю «Критиці», надрукованому в грудневому числі за 2003 рік, майбутній президент Ющенко, розмірковуючи над поняттям «дві України» Миколи Рябчука (між двома полюсами — Львовом і Донецьком — «є велика буферна зона, яка ніби затирає істотні розбіжності, приводить схід та захід до спільного знаменника» [Ющенко 2003/12:4]), доходить висновку, що загрози розколу України немає. А Ярослав Грицак у статті за 2006 рік «Ab imperio, ad imperio» шукає шляхи подолання протистояння всередині України: варто, на думку історика, відмовитися від риторики демонізації регіонів: «Галичина і Донбас не повинні більше правити за страшило одне для одного та цілої України» [Грицак 2006/4:2].

світ чорно-білим, через образ ворога (Заходу, Америки, Європи, яка для них «занадто сита, <...> занадто чужа, <...> занадто далека, <...> занадто вигадана» [Андрухович 2005/1–2:2]), ототожненого з фашизмом та нацизмом, все ж уможливило «заповнення постсовково-постіндустріального простору» Донбасу й відшукування та реставрацію серед «териконів, занапащених пустирів і Донецько-Дунайського степу» [Андрухович 2005/1–2:2] «іншого Сходу». Розкол України на Східну і Західну Станіслав Шумлянський називає віртуальною реальністю (а це, на думку політолога, «спирається на окремі явища та події дійсності, хоч і викривляє ознаки перших та спотворює причинно-наслідкові зв'язки між другими» [Шумлянський 2002/11:2]) і тому застерігає: «винайдені колись віртуальні реальності є продуктами тривалого зберігання» [Шумлянський 2002/11:5].

Протистояння «опозиції»* й «позиції» Тарас Возняк розглядає у світлі передвиборної президентської кампанії 2004 року, фокусуючись на «уроках російської». «Шизофренічно» роздвоєний актант «наші» (який може включати в себе, пише публіцист, і «комуністів», бо вони «проти Кучми» [Возняк 2004/1–2:4]) свідчить про розхитаність двочленної структури, про її здатність розмикатись, змінюватись тощо. Продовжуючи розмову про українську опозицію, Микола Рябчук в есеї «Жаб'яче око протестного електорату» прописує, що опозиція може протиставити «тупій силі, безсоромній брехні, підкупові й шантажу, орлам і беркутам, — лише власний ідеалізм, “силу слабких”» [Рябчук 2004/1–2:7]. Ще одним важливим маркером «опозиції» є, на думку письменника, її креативна функція: «будувати, а не руйнувати (громадянське суспільство, модерну націю, зрештою — людське в людині на протигагу тваринному» [Рябчук 2004/1–2:7]. Микола Рябчук прирівнює в цьому українську опозицію на чолі з Ющенком до барона Мюнхгаузена, котрий сам себе витягував за чуба з болота, діючи дещо «незграбно, невміло, непослідовно й неефективно» [Рябчук 2004/1–2:7], а владну верхівку — до триголового дракона (зі взаємозамінними «головами»: Кравчука, Кучми, Симоненка) [Рябчук 2004/1–2:8], що схоже на «безконечну “спадкоємність” кучм у різних реінкарнаціях» [Рябчук 2004/1–2:9]. Останнє публіцист розкриває за допомогою розгорнутої метафори про «жаб'яче око»: коли за псевдоподіями глядачеві/

* Микола Рябчук, зокрема, під опозицією розуміє «політичні сили, що опонують іншим політичним силам у межах конкурентної ліберальної демократії, а не протистоять демократії як такій, намагаючись знищити її вкупі з усіма своїми опонентами» [Рябчук 2005/1–2:6].

електоратові «очі лізуть на лоба, і поки він загіпнотизовано дивиться на різноманітні “конституційні” феєрверки та інші “шоу”, дедалі менше розуміючи, що діється, фокусник у затемненому кутку арени витягує з рукава ще одного козирного туза або врочисто видобуває з чорної скриньки майбутнього “спадкоємця”, котрим скоріше за все виявиться сам Леонід Данилович» [Рябчук 2004/1–2:9].

Ірина Погорелова в статті «Кому й коли писати мемуари?» нівелює обидві точки протистояння, вбачаючи в умовно позитивному членові — «опозиції» — таку ж, як і у «влади», конотацію: опозиція — така сама частина архаїчної системи, як і влада [Погорелова 2003/12:6–8; див. також коментарі українських політологів із приводу соціологічного опитування (лютий — квітень 2010 року): Обирання після минулого 2010/1–2:2–5]). Таке ототожнення й мінливість опозитивних складників призводить до загрозливого явища «противсіхства» [див. про це: статтю Григорія Грабовича в січнево-лютневому числі «Критики» за 2010 рік: Грабович 2010/11–2:6–8].

Президентські вибори 2004 року* засвідчили змінні полюси «своїх» і «чужих». Так, для російських громадян (у тому числі справжніх і фіктивних «українців Росії») «своїм», «нашим» був Янукович, а «чужим» — «Захід» як втілення сил Зла в особі Ющенка, «який прагне завадити російсько-українській інтеграції» [Жданова 2005/3:7]. Мирослав Попович у статті «Перед вічним Майданом» робить спробу збагнути підґрунтя протистояння «своїх» (помаранчевих) і «чужих» (біло-блакитних). Воно не залежить істотно від розриву (вдаваного) в економічному становищі регіонів, особистих якостей лідерів; певною мірою залежить від «втрати морально-політичних орієнтирів» (так званої аномії — «морально-політичної хвороби суспільства, нечутливості до духовного болю, втрати основних цінностей, які регулюють соціальну поведінку» [Попович 2005/3:2]), ідеї повернення до Росії, мовного чинника. Мирослав Попович розглядає таке поняття, як біетнори (ті, хто частково мислить себе українцем, а частково — росіянином), що є характерним для таких маргінальних, межових зон [Попович 2005/3:3]. Україно-російська біетнічність, резюмує академік НАНУ, свідчить про послаблення або й взагалі втрату почуття національної самоідентичності, символом якої

* названі Іріною Ждановою в статті «Фантомні болі Москви» російсько-українськими [Жданова 2005/3:7], адже кремлівська пропагандистська машина перетворила їх на «російський референдум про возз'єднання України з Росією» [Жданова 2005/3:7], а незалежна Україна стала для росіян «своею», виходячи з того, як Москва «вболіває» за правильно обране майбутнє України.

є мова. Протиставлення на мовному рівні відбувається також через номінацію «ющенківці» — «януковичівці». Про подібні «семантичні матерії мови», «вербальний пінг-понг», мовну гру, про «змістовне багатоголосся» тощо йдеться в розвідці Лесі Ставицької «Дискурс помаранчевої пристрасти» [Ставицька 2005/3:13]. Тобто протиборство «своїх — чужих» віддзеркалюється значною мірою у мовному протистоянні. Бієтнічність, на нашу думку, пов'язана з таким феноменом, як «амбівалентна свідомість» — одночасна орієнтація на протилежні, часто несумісні цінності» [Рябчук 2000/1–2:4]. Така розхитаність ментальності «велетенської маси постсовєтських* людей, — пояснює Микола Рябчук у статті з приводу трьох семінарій щодо майбутнього України «Прогнози добре поінформованих оптимістів», — відкриває перед північними елітами колосальні можливості для всіляких маніпуляцій <...>» [Рябчук 2000/1–2:4]. Микола Рябчук у «Прогнозах...» за 2000 рік ототожнює «опозицію» та «позицію» (які «борсаються» у віртуальній реальності: «бігають по екрану, надуваючи щоки міністрів і віцепрем'єрів, радників і послів, депутатів і кандидатів у президенти», а виграє «програміст із кнопками, котрий заздалегідь знає, що результат віртуального поединку залежить винятково від якості складеної ним програми» [Рябчук 2000/1–2:6]). Непримиренними антагоністами в українському суспільстві публіцист називає «лівих» і «правих», яким задля кращих змін в Україні «доведеться відмовитися від...» (одним — від «зітхань за «Союзом» і закликів знову що-небудь таке промосковське відновити», іншим — від «алергії до слова “соціалізм”» і т. ін.) [Рябчук 2000/1–2:7].

Переполюсування «влади» й «опозиції», що спостерігається після «карколомних піруетів» в українській політиці після Помаранчевої революції, передбачає, зазначає Мирослав Маринович у статті «"Була б колиска — будуть діти"», переполюсування «цивілізаційних векторів»: проросійського (точніше, квазірадянського) та проєвропейського [Маринович 2006/7–8:13].

Розрізненість координат «чужий», «інакший» Михайло Мінаков підтверджує регіональним сприйняттям «не-свого»: сприйняття України росіянами, котрі мають певні родинні зв'язки з нею/сприйняття

* Утвердженням постсовєтських стереотипів називає Богумила Бердиховська серію «Українських портретів», засновану Іваном Дзюбою й Віталієм Аблицовим [Бердиховська 2002/5:25]. Зокрема йдеться про, як сказав Григорій Грабович у «Сповідьєнних діях здобутків і втрат», монументалізацію Гончара коштом демонізації Шереха» [Грабович 2002/5:29].

Росії Півднем та Сходом України/сприйняття Києва південно-східними регіонами України зводиться до формули: Росія/Україна/Київ — інакша(ий), але не чужа(ий) [Мінаков 2005/1–2:16]. Філософ пояснює заворушення в деяких регіонах України усвідомленням своєї окремішності, спрацюванням протиставлення «метрополія versus провінція» [Мінаков 2005/1–2:16]. Протистояння «помаранчевих» і «біло-блакитних» віддзеркалює однакові позиції непорозуміння: «бандитизм» Януковича/Ющенка («той факт, що синьо-білий кандидат неодноразово відбував покарання у в'язницях, був одним із найсильніших аргументів на користь непокори. Водночас активний виступ на підтримку непопулярного кандидата в певній місцевості викликав підозри в його запроданості» [Мінаков 2005/1–2:17]); продаж голосів за рублі/долари; залежність від Росії/Заходу тощо.

Умовну паралель провів Ярослав Грицак між українськими та американськими президентськими кампаніями 2004 року. Історик, ретроспектуючи виборчий процес в Україні, спостерігає, що в Нью-Йорку «до Буша ставилися приблизно так, як у Києві до Януковича» [Грицак 2005/1–2:9]. У статті «Re: birth of Ukraine» Ярослав Грицак продовжує цю паралель в аксіологічному вимірі, зазначаючи, що розбіжності демонструють ціннісну пріоритетність виборців: розбіжність між демократами й республіканцями «засвідчила удар між модерністю і традицією, лібералізмом і фундаменталізмом, демократією і стабільністю» [Грицак 2005/1–2:9]. В українських подіях Помаранчевої революції (Що «наелектризувала різні опозиційні сили» [Мотиль 2005/9:2]), наголошує історик, «важить уже сама драматургія цього протистояння, яка збудила глибинні механізми мітологічної самоідентифікації» [Грицак 2005/1–2:10]. «Протистояння між Ющенком і Януковичем, — провадить далі науковець, — набуло характеру добре знаного і майже космологічного («остаточного») двобою між добром і злом» [Грицак 2005/1–2:10]. Однак, резюмує автор «Re...», «віднині наш вибір має бути між «нормальним», не позначеним моральними категоріями добра і зла, і з одного, і з другого боку» [Грицак 2005/1–2:12]. Межа між «Ю-країною» і «Я-країною», розмірковує історик, лежить у площині західного чи східного впливів: динаміка електоральної географії 1991, 1994, 2004 років «відбиває різні історичні зони польської присутності в Україні», а також пов'язана «з рівнем поширення української мови й закоріненості національної свідомості» [Грицак 2005/1–2:11].

Оля Гнатюк у розвідці «У себе, а не «між Сходом і Заходом» розглядає дві позиції стосовно «України між Сходом і Заходом», що викристалізувалися понад століття тому. Згідно з першою, Україна як «campus martius

Заходу та Сходу (Схід розуміли то як Азію, то як Росію)» [Гнатюк 2005/1–2:15] змушена боротися на двох фронтах. Перехресне, пограничне, межове положення України спричиняє постійне протистояння двох різних, ворожих цивілізацій. Західна набуває при цьому ознак «культурної вищості» над азійським Сходом-Росією, стереотипно означеним «деспотизмом, жорстокістю, залежністю від примітивних інстинктів тощо» [Гнатюк 2005/1–2:13]. Основною риторикою тут є західність української культури та повернення України додому: до Європи. Друга концепція, пояснює науковець, ґрунтується на ідеї України — «сполучної ланки, що об'єднує два береги або різні, часто протилежні береги» [Гнатюк 2005/1–2:13]. Третя концепція, сформована після здобуття Україною незалежності, базується на протиставленні України західної і східної: «Подібно до першої інтерпретації, Захід тут також зустрічається зі Сходом на території України, проте ця зустріч не породжує неповторних культурних вартостей; натомість відбувається розщеплення тотожності, яке унеможливило суспільну консолідацію» [Гнатюк 2005/1–2:13]. Відгомони усіх трьох концепцій увиразнилися під час Помаранчевої революції, а сама чорно-біла схема (позитивного, демократичного Заходу і негативного, демократурного* Сходу) є, на думку дослідниці, «проявом дискурсу домінації» [Гнатюк 2005/1–2:13]. Спрощеною схемою зазначеної дихотомії є поділ на дві України: ту, що підтримує демократичний вектор розвитку, і ту, де залишається господарювати *homo sovieticus*. Однак, нагадує Оля Гнатюк заувагу Ярослава Грицака, «світоглядна амбівалентність характеризує більшість мешканців України» [Гнатюк 2005/1–2:14]. Дискурс домінації, зокрема ідеологема «Східна Європа», функціонує, зауважує науковець, як у площині міфу («поміж світлом і темрявою, космосом і хаосом, цивілізацією та варварством» [Гнатюк 2005/1–2:15]), так і в площині просвітницької ідеології («поміж поступом і відсталістю, раціональністю й ірраціональністю поведінки, сучасністю і цивілізаційним запізненням» [Гнатюк 2005/1–2:15]). Тому така амбівалентність, роздвоєність обумовлює сприйняття Східної Європи «як прикордоння, і то не в значенні перебування між «чимось і чимось», а «коло» і «біля»; не «в», а «поза». Якась така недо-Європа» [виділено автором: Гнатюк 2005/1–2:15].

Змодельоване російськими політтехнологами влади протистояння українського Сходу і українського Заходу є штучним міфом,

* «створюю цей неологізм, — пояснює Оля Гнатюк, — щоб окреслити авторитарну систему, яка тяжіє до диктатури, послуговуючись, однак, демократичною фразеологією» [Гнатюк 2005/1–2:15].

занесеним, насадженим ззовні. Про це розмірковує в контексті протиставлення реального віртуальному фахівець із найновішої історії України Ендрю Вілсон у статті «Драматургія віртуальної політики» [Вілсон 2007/5:9], надрукованій у часописі «Критика» за 2007 рік. Євген Захаров таке протистояння пояснює «конфліктом пам'ятей»: «не лише справжніх історичних пам'ятей, які передаються й накопичуються навіть на генетичному рівні, а й квазіісторичних, що є продуктами радянської тоталітарної пропаганди» [Захаров 2007/5:17]. «Миротворцем» розрізнених пам'ятей може стати, наголошує публіцист, загальнолюдська пам'ять, яка «передбачає згоду одних народів припускати можливість і законність протилежного потрактування подій іншими народами» [Захаров 2007/5:17]. Подібне протиставлення «своїї» історії «чужій» пропонує Олександр Мотиль у рецензованій (у рамках дискусії) Софією Грачовою статті автора «Чому можливий бар «КГБ»?»: «За логікою євроцентризму, що його Мотиль характеризує як расизм, <...> Голокост є частиною “своїї” історії, а ГУЛАГ — частиною історії чужої, де діє інша логіка й інші, незбагненні мотиви і де насильство виглядає мало не як вияв загадкової чужої душі» [Грачова 2008/7–8:18]*.

Володимир Кулик одним із «найнаочніших і найнеефективніших зразків дискурсивного творення ідентичностей» називає передвиборну агітацію. Пропоновані виборцям образи лідера й країни з цим лідером стають «суб'єктом прагнень, мрій, обурень <...>». А ще — об'єктом Божого, історичного чи іншого високого призначення, в річище якого треба ті здібності спрямувати <...>» [Кулик 2002/5:2]. Зосереджуючись на медійному дискурсі (що має наймасовішу аудиторію), автор статті «Україна, яку нам обирають» спостерігає творення ідентичностей на всіх «поверхах» дискурсу: мовних, екстралінгвістичних, інтермедійних. Так, аналізовані політологом друковані видання «Факты и комментарии» й «Україна молода» вибудовували в переддень виборів 31 березня 2002 року два образи України: «приватне застілля й громадська молитва — такі моделі поведінки й ставлення до виборів приписували своїм аудиторіям “центристський” і “націонал-демократичний” дискурси» [Кулик 2002/5:4]. Насаджувані читачам ідентичності («все буде добре, якщо зробимо правильний вибір: вони <можновладці — Ю. В.>

* Голокост Йоган Дитч називає «парадигмою терору», а український Голокост (Голодомор) — «червоним фашистським терором» [Дитч 2006/5:12]. Визнання останнього, на думку історика, «утверджує на міжнародній арені <українську — Ю. В.> національну ідентичність, у якій дехто й далі сумнівається» [Дитч 2006/5:13].

й далі братимуть відповідальність, а ми матимемо стабільність і зможемо втішатися застіллям і улюбленою газетою < «ФК» — Ю. В.>» [Кулик 2002/5:5]; «творення наочного й зрозумілого образу ворога» націонал-демократичного електорату [Кулик 2002/5:6] тощо) моделювали образи реальної й жаданої України, яку обирали для народу кандидати й партії, а також стереотипізовані моделі, зокрема, зовнішньополітичних стосунків («добрі відносини з могутнім сусідом і/або збереження слов'янського братерства для нас важливіші, ніж утвердження незалежності від колишньої метрополії та дистанціювання від режиму, що веде криваву війну проти чеченського народу» [Кулик 2002/5:7]; дискредитація Заходу й делегітимізація прозахідного курсу України — у «ФК»; збереження й зміцнення незалежності України; Росія і Захід не стільки геополітичні супротивники за вплив на Україну, скільки «носії протилежних моделей суспільного розвитку» [Кулик 2002/5:7]; поділ української історії на «нашу» і «чужу» — в «УМ».

Гендерний/феміністичний кластер.

Фемінізм у своєму протиставленні статевій дискримінації, стверджує Ніла Зборовська, «тісно пов'язаний із процесом культурного самостворення людини» [Зборовська 1998/10:28]. Космополітичний вектор фемінізму, на думку дослідниці феміністичної критики, уможливорює виявлення та аналіз «архетипної моделі усякого гноблення та поневолення, закладеної у міжстатевих стосунках» [Зборовська 1998/10:28]. Леся Ставицька, рефлектуючи на книгу Наталі Бардіної «Мовна гармонізація свідомості», зупиняється на протиставленні чоловічого й жіночого логосів, яке нівелюється в «площині свободи, егоцентричності, інтелектуальної та емоційної напруги» [Ставицька 2000/3:18], чим підтверджує не лише андрогенну дволикість людини, а й психологію статей: «чим більше людина старатиметься відповідати соціально схваленому образу своєї статі, тим більше ознак протилежної статі накопичуватиметься в її підсвідомості» [Ставицька 2000/3:18]. У «Домі буття з поліпшеним плануванням» Леся Ставицька наголошує на тому, що «лінгвоментальний двійник» виявляє «соціальні стереотипи, в які неминуче з самого початку життя намагаються втиснути людину» [Ставицька 2000/3:18].

Природу іншості феміністичного руху «Фемен» («А може, його прототипом? А може, його антиподом?» [Маерчак 2010/11–12:7]) і які ідеї за ним стоять, намагаються збагнути фахівці з гендерної проблематики Марія Маерчак і Ольга Плахотнік. У статті «Радикальні “Фемен” і новий жіночий активізм» авторки, прослідковуючи логіку дій «Фемен», виводять аксіому: тіло для активісток руху «стає буксиром, транспортером

соціальних, політичних ідей...» [Маерчак 2010/11–12:7]. Епатажність, радикалізм, «прикольність», «легка грайливість», перформансність — усе це стає «яскравою формою спротиву» [Маерчак 2010/11–12:7] «інших» більшості, проявом незгоди, боротьби, «послідовною, гучною жіночою відповіддю стрімкому посиленню правого дискурсу, для якого жінка є важливим агентом ретрансляції консервативних берегинь, цноти, сімейності і материнства» [Маерчак 2010/11–12:7]. Українські соціоантропологи розглядають основний «жест» феміністок — оголення грудей — як десакралізацію, демаскування «всіх видів “грудних” інтерпретацій жіночності (від годування грудьми до еротичних імплікацій)» [Маерчак 2010/11–12:7–8]. Оксюморонне поєднання розфарбованих грудей (як символ профанації святого), українського віночка (символа чистоти й цнотливості) та радикальних гасел є, на думку авторок дослідження, іронічним «голосом “інших”» [Маерчак 2010/11–12:8; див. також статтю Тамари Злобіної «Бути феміністкою / бути жінкою в Україні»: Злобіна 2008/4:16–17, а також статтю — рефлексію на «художній проект у формі книги» під назвою «Feminism is...» (авторка концепції — Тамара Злобіна) Анастасії Рябчук. Заходячи в «символічне поле» фемінізму (тобто обираючи певну «ситуацію», що може «надихнути її <жінку — Ю. В.> на боротьбу проти гендерної дискримінації» [Рябчук 2008/3:22]), кожен, пише авторка статті, займає позицію в боротьбі за «символічне домінування» [Рябчук 2008/3:21]]. Жінка, стверджує, спираючись на Симону де Бовуар, Андрій Репа у статті-рефлексії на книгу Елізабет Рудинеско «Розладнана сім'я», — це «Інше, інше, ніж чоловік, відчужене в образі, що його чоловіче суспільство відбиває й самій» [Репа 2004/11:8].

Богдана Матіяш, аналізуючи особливості жіночого письма Світлани Поваляєвої на прикладі її твору «Орігамі-блюз», розглядає за маскою наратора, що ретранслює «своє бажання в Іншому, в абстрактній Мрії, ба більше — грається з декількома її ідентичностями: Мрія-спокійна-жінка-на-березі-моря, або жінка-що-чекає; Мрія-в-депресії; Мрія-щобачить-світ-уві-сні, або Мрія-в-чиїх-снах-лунає-чоловічий-крик; Мрія-щосприймає-світ-на-колір-і-дотик тощо» [Матіяш 2006/5:24]. Авторка розвідки зупиняється на множинності, розмаїтті ідентичностей наратора у Світлани Поваляєвої. У поліфонії можливих мов і «не-мов», а також неназваності персонажів творів Юлії Ємець-Доброносової есеїстка вбачає «ще одну межу, бар'єр, за який не вдається зайти, й дуже чітко позиціює головного героя найперше як Іншого — а отже, неподібного до тебе й віддаленого, хоч як би близько до нього підступав, на певну дистанцію» [Матіяш 2006/5:26]

Із поняттям національної ідентичності дослідники пов'язують гендерні аспекти самототожності жінок, про що, зокрема, пише Людмила Таран в есеї-рефлексії на книгу Кейт Мілет «Сексуальна політика» [Таран 1999/1–2:18–21].

Топографічний кластер.

Ідентичності, які за своєю суттю є «розколотими, численними, плінними й проблематичними» [Кйосев 2000/1–2:18], Александр Кйосев осмислює крізь призму феномену «міста на межі»: «місто-крапка <отре — Ю. В.> неодмінно матиме свій “внутрішній” парадоксальний простір — воно буде точкою перетину відмінностей, перехрестям розмаїтостей, вузлом різних культур, груп, вірувань тощо. Воно буде цілком реальним <...> місцем, що ніби втиснуте між сумісними суспільними та символічними категоріями, границею, де стикаються розбіжності <...>» [Кйосев 2000/1–2:18]. Зіткнення ідентичностей найбільш випукле в «пограничній сутності» — у «пограничному місті» (яким для болгарського дослідника є Пловдив, що «було мовби символом феодального “мультикультурадізму”» [Кйосев 2000/1–2:18], у якій ідентичності «безперервно зміщувалися в мінливому ритмі історичної динаміки» [Кйосев 2000/1–2:19]). Александр Кйосев тлумачить ідентичність, услід за французьким істориком Ернестом Ренаном, як таку, що «залежить від персональної волі, від свідомого вибору та почуття відповідальності, вона тісно пов'язана з подоланням тяжкої спадщини, збереженням або розривом міцних традиційних зв'язків, з таланом і вмінням використати щасливу нагоду, толерантністю, везінням або невезінням» [Кйосев 2000/1–2:20]. Модерна доба, впевнений болгарський дослідник, приносить нову ідентичність: «гомогенну територію-історію-культуру», де стираються межі іншості й розмаїті етноси перетворюються на суперників, та навіть ворогів, прагнучи «до власної великої Історії» [Кйосев 2000/1–2:22].

Мирослав Попович розкриває історію протистояння Східної і Західної України у дзеркалі формування нації через поняття «європейського міста як “ідеального типу” міського устрою» [Попович 2002/11:21]. Учений зупиняється на чинниках, що породжували різну систему цінностей цих регіонів (національні (етнічно-релігійні) громади-communities в Галичині й зросійщення Наддніпрянської України), а також різний характер опозиції «свій (наш) — чужий (не-наш)».

Спротив советській системі виявлюється й у суспільному диспуті стосовно перейменування радянських топонімів й відновлення тих, що були утрачені за часів советизації [Кабачій 2004/1–2:20]. Проблему «мовчазної війни топонімів» із советизацією та русифікацією порушує Роман Кабачій у статті, надрукованій у «Критиці» за 2004 рік. У своєму

есеї «Живокіст серцевинний» Юрій Андрухович, розмірковуючи над топографічним перелицюванням, зорієнтовує читача на внутрішню, сутнісну конотацію советського підпорядкування ідеї «усе на світі позмінювати» [Андрухович 2006/4:30]: «Спершу ми змінимо назви, а потім і внутрішню сутність <...>» [Андрухович 2006/4:30]. Йдеться, наголошує письменник, про «гру між назвою та суттю, між значенням і призначенням» [Андрухович 2006/4:30].

«Пошук антимодерну» проспектує одну з ключових опозицій білоруського топографічного дискурсу: місто — село. Стереотипізація наповнення цих координат (місто — це модерність, космополітизм, демократія, лібералізм, а село — «варварське, неосвічене, консервативне й навіть ідіотське» [Казакевіч 2006/4:14]) насправді, пояснює у своїй статті «"Казус Білорусі" в універсальних схемах» Андрей Казакевіч, віддзеркалює советську формулу: «національне = фольклорне = сільське = колгоспне, а отже, й антимодерне, несучасне, архаїчне та вузьколобе» [Казакевіч 2006/4:14]. Протиставлення міста — села глибинно пов'язане з міфосценарієм двобою світла (Міста як «мікрокосма, який оточує весь світ, <...> руху» [Казакевіч 2006/4:14] із «глухим і забитим» Селом, а сама Білорусь, розтлумачує Андрей Казакевіч авторську позицію деяких публіцистів, зокрема А. Горних, стає «ареною "сільського шалу"» [Казакевіч 2006/4:14]. Однак, заперечує Андрей Казакевіч авторові статті, йдеться не стільки про політичну чи ідеологічну схематизацію, скільки про білоруську самоідентичність, про визначення свого вектора руху й про постать не реального, а «іншого Посередника <між Містом і Селом — Ю. В.>: освіченого, активного, консолідованого, космополітичного, адепта нових ідей, прогресу, добра, світла, любові та різних зручностей» [Казакевіч 2006/4:14]. Формування «української етногенетичної ніші» в геотапографічній парадигмі, зазначає автор статті-рефлексії на книгу Василя Балашука «Етногенез українців» Володимир Ричка, віддзеркалює «історико-культурне "обличчя" народу» [Ричка 2006/4:23], однак не є вирішальним.

Ідентичність на мовному рівні передається ланцюгом «мій дім — моя вулиця — моє місто — мій край — моя нація — моя держава» [Виділено автором: Чорновол 2004/1–2:22]. Така зацентрована на «я» ідентичність протистоїть «розмитому бренду "нашої ідентичності"», про що пише у своїй розлогій рецепції на книгу Александри Матюхіної про Львів 1944–1999 років Ігор Чорновол. Промовиста назва його статті «Бастіон тримається» утворює колективну ідентифікацію, що «не відступає», — «фортецю советськості».

Паралельне співіснування в часі-просторі Львова «совоукра» й «іншого», «таємничого» Львова описує в «Малій інтимній урбаністиці» Юрій Андрухович. Подібну, однак лінгвістичну, паралельність відзначає письменник у Києві, який «перебуває в стані перманентного маятникового коливання в обидва — український та російський — боки» [Андрухович 2000/1–2:9]. Неінтимне, відчужене, суб'єктивно-асоціативне ставлення до «не-свого» міста письменник пояснює зокрема важкістю, «мішкуватістю» життя в ньому, механічністю, «знеосібленістю людських потоків», що уявляються «гігантською збираниною чужих і не-потрібних одне одному людей» [Андрухович 2000/1–2:10]. (В есеї автор, однак, зазначає існування й іншого Києва). У Києві, провадить далі Юрій Андрухович, відчувається постійне полювання на Інших: «Ніщо <...> безпомилково виокремлює з людського потоку всіх інакших, несхожих, придивляється до їхньої жестикуляції, прислухається до мови, виловлює душевні порухи й найдрібніші коливання настрою. Ідеться не обов'язково про знищення цих інакших — передусім, напевне, <...> про їхнє <...> приборкання. Воно ставить їх на облік і вже не випускає з поля зору — до останнього їхнього подиху. І якщо говорити про прірву, то це вона» [Андрухович 2000/1–2:11]. Пошукам львівської ідентичності присвячено розвідку Тамари Злобіної «Передмістя ідентичности» [Злобіна 2005/9:31]. Образ міста (точніше, його міф) викристалізовується, на думку дослідниці, за допомогою складників самоідентифікації міста, основних культурних домінант, «комплексів» міста, засобів творення міфу, «пошук інших мітів міста (і виділення серед них чільного), а також того, що лежить поза всіма мітами» [Злобіна 2005/9:31]. Нетрадиційний кут зору на місто (через путівники) розкриває сучасне місто крізь призму минулого, «законсервованого, гарно запакованого й поданого» [Злобіна 2005/9:31]. Так, основу ідентифікації міста становить його міф, сконструйований із романтичних легенд, історичних традицій, «але не на успіхи сьогодення» [Злобіна 2005/9:31]. Паралельно розгортається «антиміт про окрему, гібридну ідентичність спальних районів <міста — Ю. В.>» [Злобіна 2005/9:31], що умовно поділяє Львів навпіл: центр міста і його передмістя, провокуючи протиставлення «висока культура»/«низька («рагульська») культура (а радше — «безкультур'я»)). Тамара Злобіна називає таке зіткнення гібридною, змішаною ідентичністю [Злобіна 2005/9:32].

Єжи Яжембський подібне паралельне співіснування двох протилежних столиць Польщі — Кракова і Варшави — розглядає крізь міфологічну призму: образ Дому. Краків — як дім-сховок, Варшава — як дім, «перетворений на руїну, опущений у підвал, у якому втікачі

від знищення знаходять тимчасовий прихисток» [Яжембський 2000/1–2:14]. Автор розвідки вивчає процеси, що паралельно розпочалися на різних рівнях суспільного життя й відобразилися в літературі, — тобто знаки, які варто вчитися зчитувати. Обидва дома, висновує професор Ягеллонського університету, «прив'язані до особної парадигми і власної традиції» [Яжембський 2000/1–2:14] й обидва були вражені однаковою «хворобою»: «стиранням виразної структури простору, втратою специфічних рис і функцій центру, що пов'язується зі специфічною дезорієнтацією тамтешніх мешканців, почуттям розгубленості й нереальності» [Яжембський 2000/1–2:15] — цьому «дезорієнтованому, позбавленому обличчя простору <...> бракувало справжнього центру, такого, який створюється нашаруванням сакральності, зосередженої в архітектурі та людях традиції» [Яжембський 2000/1–2:16]. Відсутність/відкидання центру демонструє, на переконання дослідника, «периферійність».

Багаторівневою й багатозначною бінарною опозицією, що пронизує культуру явно чи приховано, Євгенія Кононенко називає протистояння столиці та провінції (як у топографічному, так і в глобально-культурологічному сенсі). Аксіологічний вимір цього антагонізму письменника зводить до питання: якщо це боротьба між Добром і Злом, то «де ж, власне, добро?» [Кононенко 2000/1–2:12]. Питання залишається риторичним, як і інші відкриті питання, проартикульовані в есеї.

У статті «Різні обличчя львівської російсько(мовно)сти» образ Чужого — «водночас присутнього й неприсутнього» [Вилегала 2007/4:24] — Анна Вилегала осмислює як множинність ідентифікацій, як «декілька доріг доходження до власної ідентичності, <...> декілька способів означування себе як меншості» [Вилегала 2007/4:24]. Зовнішній візерунок російськомовного середовища Львова формує так звана войовнича меншість, якій протистоїть «зінтегрована» меншість, що розрізняє дві ідентичності: приватну, домашню й громадянську (завдяки якій, зазначає авторка дослідження, представники цієї зінтегрованої меншості «не почуваються вилученими ні з вужчої, міської, спільноти, ані з ширшої, державної» [Вилегала 2007/4:24], тобто у Львові почуваються, як удома, і водночас зберігають свою окремішність). Іншою парою ідентичностей є ті, що, вибравши в момент якогось «перелому, що означає перехід з однієї національної спільноти в другу» [Вилегала 2007/4:25], самі свою ідентичність, означують себе як українці (будучи росіянами). Цим «конвертитам» («навернутим») протистоять «ображені» (що сумніваються в правильному виборі). Між краями шкали існують ніші для тих, хто осмислює себе

в менш чітких категоріях і демонструє «відторгнення обох національних ідентифікацій: і української, і російської» [Вилегала 2007/4:26], прибиваючись до єдино можливої альтернативи — «локальної, львівської ідентичності» [Вилегала 2007/4:26]. Поза шкалою перебуває та група, яка добровільно зайшла в «гето» й живе «у власному замкненому світі, який саме через залежність є штучно безконфліктним світом» [Вилегала 2007/4:6].

Символічну міфомодель співіснування з Іншим від Кшиштофа Чижевського описує Олександр Бойченко в рецензії на книгу «Лінія повернення. Записки з прикордоння». Образом-уособленням такого порозуміння, наближення до Іншого стає у Чижевського, як зазначає автор есею, олюднений міст — «як будівничий простору діалогу, <...> як сам цей простір і сторож, як людина, що опікується мостом, доглядає його, відчиняє і зачиняє браму...» [Бойченко 2010/9–10:40]. Інший розуміється Чижевським у дзеркалі національної ідентичності, крізь призму пограниччя (топографічно — Чернівців) — спільноти, у якій співіснують Інші: «Інший, — цитує Олександр Бойченко автора книги, — це частина нас» [Бойченко 2010/9–10:41]. На відміну від романтизованої Чижевським картини толерантності по відношенню до Іншого, Олександр Бойченко нагадує, що насправді сьогоденне співіснування з Іншими в Чернівцях — це слабка й байдужа толерантність, «а не життєва сила і зацікавленість Іншим» [Бойченко 2010/9–10:41]. Діалог з Іншим, про який ідеться у Чижевського, пояснює критик, варто розуміти як проблему трансценденції, виходу людини за власні — уявні — межі. Долаючи обмеженість, інтегруючись з Іншим (ким завгодно: сусідом, сексуальним партнером, вболівальником “ворожої” команди), людина насправді не втрачає, а знаходить себе — цікавішу, повнокровнішу, багатшу змістом і формою. <...> діалог з Іншим — це шлях індивідуалізації, метою якого є Самість, цілісна особистість, яка гармонійно поєднала свідомість і несвідоме» [Бойченко 2010/9–10:41], і такий діалог можливий, коли я й Інші репрезентують різні культурні спільноти, різні іпостасі (статеві, вікові, релігійні тощо), і неможливий у ситуації «багатовекторної шизофренії»: між українцями — «електором Януковича з Януковичевого ж регіону» й іншими, між якими — «цивілізаційний розлом» [Бойченко 2010/9–10:41]. І єдиним виходом із проблеми може бути лише «розлучення», яке у 2010 році (а саме тоді було опубліковано статтю в «Критиці») літературознавцю здавалося утопією [Бойченко 2010/9–10:41]. В есеї «Міст і людина» з рецензованої Олександром Бойченком книги Кшиштоф Чижевський, відштовхуючись від повсюдного «культування ідентичності» на місці

спільнотності, наполягає на необхідності діалогу з іншим, а значить — із собою, адже «Інший — це частина нас і частина спільноти, до якої ми відчуваємо свою приналежність» [Чижевський 2010/9–10:42; і раніше: «Іншим «може бути наш внутрішній голос, неземна істота, інша реальність, життя з другого виміру, неприборкана пам'ять <...>» [Чижевський 2010/9–10:42]. Інтеграція з Іншим відбувається через «овнутрішнення Іншого» [Чижевський 2010/9–10:42] — через сприйняття Його частиною себе, що ґрунтується на відкритості третьої складової парадигми «Це є» — «Я є» — «Ти є». Тому Чижевський називає діалог з Іншим ремеслом містобудування [Чижевський 2010/9–10:43].

У культурологічному вимірі протиставлення відтворюється крізь образ іншого й концепт ідентичності. Про сексуальну іншість та «дражливо-непристойні», нестандартизовані погляди на світ молодих польських художників ідеться в статті Пьотра Косевського «Довгі двадцять років» [Косевський 2010/5–6:38–41]. Покоління відмінність польських митців, однак, стирається в координаті національної й особистісної ідентичності. Так, пріоритетними для художників, зазначає арт-критик, є постаті «інших» (жінок, геїв, інвалідів тощо) та їхні взаємини з «більшістю», «репресії, яким піддають особистість, особливо якщо та належить до меншости» [Косевський 2010/5–6:39]. Яскравим прикладом мистецького виклику звичаєвості й стереотипності польський історик культури називає творчість Катажини Козири: її твори «вписувалися в актуальні, часто політично чи ідеологічно забарвлені теми: про права жінок, аборти, права меншин, місце інших» [Косевський 2010/5–6:40]. В есеї «Лешек Колаковський: історія та відповідальність» Єжи Єдліцький зупиняється на антиномії особистої й колективної відповідальності, в контексті якої постає питання «відмови від претензій до “інших”», що часто знаходить дещо «інфантильні ритуали» прощення (задля проформи, а не внутрішнього, істинного спокутування) [Єдліцький 2010/5–6:42].

Самоідентифікація як результат перенесення «центру ваги із самости на ідентифікацію» [Ємець-Доброносова 2006/7–8:27] відображає, транслює думку Віталія Табачковського (з книги «Полісутнісне homo: філософсько-мистецька думка в пошуках “неевклідової рефлексивності”») Юлія Ємець-Доброносова, «гетерархічність світорозуміння і неможливість фіксації на одному типі світовідношення» [Ємець-Доброносова 2006/7–8:27]. У просторі, якому притаманний рух від «свого» до «чужого» і в якому людина утверджується як мандрівна істота, на переконання Віталія Табачковського, відбувається символічна ініціація — «самоздійснювання людини як культурної істоти» [Ємець-Доброносова

2006/7–8:27]. При цьому, озвучує концепцію автора монографії Юлія Ємець-Доброносова, подорожування — екстравертне чи інтровертне — за своєю суттю є екзистенційним: «<...> ритмічна поступальність <мандрівки — Ю. В.> — це “повертальність”» [Ємець-Доброносова 2006/7–8:27]. Самовизначення (повернення до себе/віднаходження себе) провокує, на переконання дослідниці, «конституювання Чужого як крайньої грані Іншого» [Ємець-Доброносова 2006/7–8:29]. Сучасні події (а стаття надрукована в липнево-серпневому числі «Критики» за 2006 рік) демонструють, на переконання Юлії Ємець-Доброносової, «радіше не рух ствердження ідентичностей <...>, а спрямування на прокручування старих сценаріїв будування опозицій» [Ємець-Доброносова 2006/7–8:29]. Опозиційна гойдалка вивільняє руйнівну сутність смислових опонентів: «зادля ствердження ідентичності знищити другий бік о-позиційної гойдалки» [Ємець-Доброносова 2006/7–8:29], адже усвідомлення себе в протиставленні провокує статус одного з незмінних членів такого протиставлення. Літературознавець зауважує, що єдиною справжньою (постійно вислизаючою, перемінною, неконстантною) залишається «екзистенційна ідентифікація <....>, вкорінена в тому світі, що живе реальністю, де кожен глядач і актор виявляються вразливими істотами» [Ємець-Доброносова 2006/7–8:30]. Небезпека колекціонування ідентичностей, примірювання на себе безлічі масок, перемикання з каналу на канал чатує на кожного, хто «звикає не боятися порожнечі» (адже за маскою може нічого не бути). Про таку загрозу множинності ідентифікацій розмірковує Юлія Ємець-Доброносова з приводу трансформації філософії в сучасному світі [Ємець-Доброносова 2010/9–10:21]. Персональне буття, тлумачить «Філософські етюди» Лідії Газнюк дослідниця, зазнає трансформації, деперсоналізації, що особливо проявляється в «імідж-ідентифікації» [Ємець-Доброносова 2010/9–10:21], у маскуванні, а значить — у недовірі до самого себе й до філософії як «можливостей розуміння» [Ємець-Доброносова 2010/9–10:22], і саме недовіра будує вавилонську вежу Еґо. Есеїстка пояснює таке уникання філософії, що проблематизує буття, так: «людина воліє по-дитячому закрити очі долонями, а філософія як прямий погляд оприсутнює те, чого не хочеться бачити» [Ємець-Доброносова 2010/9–10:23]. Псевдоідентифікація — будування власної вавилонської вежі — заблоковує виходи, а «без спрямування за власні межі людина перестає бути людиною» [Ємець-Доброносова 2010/9–10:23]. Філософія тлумачиться Юлією Ємець-Доброносовою як простір злиття/роз'єднання Я та Іншого. Поле амбівалентностей (цілісностей розриву) вибудовують форми філософствування: власне філософії й поезії, між якими з'являється «хитка гойдалка

можливостей розуміння себе й філософії та втечі від себе у мистецтві» [Ємець-Доброносова 2010/9–10:24]. Філософія, як і поезія, не даючи відповідей, підштовхує до знаходження їх «для подальшого відкриття безмежжя інших запитів» [Ємець-Доброносова 2010/9–10:24], а значить — порушує питання «самоздійснення, сув'язю якого виступає Самість та Іншість у їхньому екзистенціальному вимірі <...>» [Ємець-Доброносова 2010/9–10:24].

Літературно-мистецький кластер.

Інший є об'єктом статті Олени Шеремет «Пристрасть пізнання світу». Описуючи історію становлення й сучасний стан речей жанру репортажу в Польщі, авторка вимальовує багату палітру образів Іншого в польських репортажах, які, розмиваючи межі жанру, «переходять то в есей, то в документальну драму» [Шеремет 2013/5–6:27]. Інший, зазначає літературознавець, укрупнюючись (адже в репортажі — акцент на крупні плани), стаючи випуклим, через фокусування на суті, а не на поверхневих і позірних речах, набуває, на нашу думку, рис так званого колективного задзеркала: відображеної в уламках навколишньої дійсності суспільної свідомості [про це: Шеремет 2013/5–6:25–26].

У «Кримськотатарському газетному дискурсі...» Олександр Богомолів та Ігор Семиволос виокремлюють ті параметри ідентичності, що імпліцитно позначають вбудований в уявлення про інших сценарій злочину (депортації кримських татар): «ставлення до референтної групи (до нас) і статус групи як не автохтонної» [виділено автором: Богомолів 2010/7–8:15]. Автори статті, опублікованої в липнево-серпневому числі «Критики» за 2010 рік, зауважують і про вербально-невербальне створення в газетному дискурсі кримських татар штучної ідентичності — «козаків», поява якої пояснюється істориками «кризою ідентичності й архаїзацією масової свідомості» посттоталітарного суспільства [Богомолів 2010/7–8:15]. Політологи означають ключові складники сценарію протистояння своїх — чужих: кримська влада, що «переважно концептуалізується як *супротивник* <...> чужа й ворожа як з ідеологічного, так і з культурного поглядів» [Богомолів 2010/7–8:16]; тюркський світ (турки протиставлені кримським татарам-автохтонам як прибульці) [Богомолів 2010/7–8:16–17]. Посттравматичний синдром, пов'язаний з усвідомленням кримськими татарами себе жертвами злочину* імперського тоталітаризму, потребує, запевняють автори

* а культурна пам'ять має здатність міняти опозитивні складники, зокрема жертви й злочинця, про що нагадує Ніклас Бернсанд у короткому коментарі до дискусії щодо місця Степана Бандери в українській культурній пам'яті [Бернсанд 2010/7–8:22].

розвідки, «соціальної терапії» [Богомолов 2010/7–8:17], пов'язаної з третім концептом сценарію — Україною. Росії — суб'єкту злочину — протиставляється Європа/ЄС, що в публіцистичному дискурсі зображується в аксіологічних термінах [Богомолов. 2010/7–8:19].

Два варіанти «вилучення відмінностей» [Чаплінський 2013/5–6:9] спостерігає в польській літературі пострадянського, посткомуністичного періоду автор статті «Зв'язок і насильство» Пшемислав Чаплінський: винищення Іншого чи його асиміляцію. Літературний критик відзначає, що письменники, «замість тяжіти до переозначення загального взірця переходять до помноженої ідентичності» [Чаплінський 2013/5–6:9]. Автор розвідки про ідентичність через призму Іншого розглядає мотив зникнення уніфікованого в суспільстві персонажа з уніфікованою життєвою позицією як прояв абсолютного зречення (піти, не залишивши слідів) або відступництва («відходячи, він [Інший — Ю. В.] залишає сліди — менш ніж матеріальні свідчення і більш ніж ілюзії» [Чаплінський 2013/5–6:9]). Інший — «онтологічний гібрид, так само реальний, як і фантастичний» [Чаплінський 2013/5–6:9], за Пшемиславом Чаплінським, був «доказом деструкційної сили, що діє в межах <...> механізму витворення колективної ідентичності» [Чаплінський 2013/5–6:9]. Інший розбивав систему колективної ідентичності, яка базувалася на запереченні відмінностей. Перехід від колективного «я» до множини «Я», до безлічі «Інших» відбувається, як зазначає літературний критик, зі зміною нараційного вектора*: у художньому творі «заговорив» Інший — Інший стає «нараційним і етичним викликом» [Чаплінський 2013/5–6:9] заангажованому суспільству Ми, де немає місця Іншому, а також «шансом на іншу розповідь, себто на відкриття закритого боку сучасності й на новий початок історії» [Чаплінський 2013/5–6:9].

Контекст толерантності по відношенню до Інших (через відкритість і видимість Інших/для Інших) вималюється в есеї Юрка Прохаська «Genius чи Genius loci?». Народження геніїв місця має, на переконання письменника, низку чинників, передумов, серед яких — своєрідна «вичуленість до Інших», творення «горизонтів сприйнятливості», «зрозумілість» Іншого і «налаштованість на взаємний переклад» [Прохасько 2013/3–4:16]. Володимир Верлок у статті «Перевинайдення філософії»,

* Образ Іншого з'являється в рефлексії Іванки Франко на книгу Марії Зубрицької «Номо ludens: читання як соціокультурний феномен». Авторка рецензії, осмислюючи читацьку рецепцію й узагалі полілог «автор—текст—читач», зауважує, що «читач завжди бачить текст очима Іншого» [Франко 2004/11:34].

аналізуючи один із найдавніших українських часописів «Філософська думка», висновує: «Справжня толерантність можлива лише через визнання глибинної тожсамости, ба навіть окремішности кожної з культур, навіть за обставин глобалізації» [Верлок 2013/3–4:39]. Повага *Іншого* так само, як і «себе-як-*Іншого*» можлива, впевнений літературознавець Марко Андрейчик, через мовну самоідентичність, яка є «суттєвим складником наративної ідентичности українського інтелектуала» [Андрейчик 2005/3:24].

Ганна Госк у статті «Польське літературознавство на тему постзалежності» наділяє *Іншого* — літературного персонажа, «свідомого важливости коду» [Госк 2013/5–6:15] — характеристиками, які звільняють його від узвичаєвого кліше й стереотипів, випускаючи з в'язниці однаковості: відсутність сталих властивостей, змінність, відкритість, якоюсь мірою порожність — що стає «матрицею, готовою до заповнення змістом» [Госк 2013/5–6:15]. Ідентичність — мітка *Іншого*, усвідомленого, виокремленого з «Ми» «Я» — розглядається польським істориком літератури як «процес, а не стан, виклик, а не погодження» [Госк 2013/5–6:15]. Проблема національної ідентичності віддзеркалює рольову модель «поневолювач — поневолений» (ролі домінантного й домінованого) [Госк 2013/5–6:16], характерну для постколоніального дискурсу, детермінованого постзалежністю. Остання в літературних творах межі 20–21 століть має свої ознаки, серед яких Ганна Госк зазначає: «схильність озиратися назад, до суверенного минулого, в якому можна знайти моменти слави <...>; переписування <історії — Ю. В. > так, що вона набувала високого, патетичного звучання <...>, героїзація поразок» [Госк 2013/5–6:17]. (Про «намагання гуманітаріїв за радянської влади врятувати ідентичність, гідність і наукову чесність ціною різних компромісів, ухильня та поступок» [Стриєк 2013/3–4:28] ідеться в розвідці Томаша Стриєка, присвяченій історичу Андрію Портнову.) У містифікації «Фрагменти нотаток...» Інго Шульце як читач Андруховичевих текстів, мелодія яких створюється балансом, гармонією/дисгармонією речень, ловить у поглядах Я—нарата—*Іншого* «слід нескінченного» [Шульце 2006/5:32].

«Стереотипи <у тому числі й етноісторіографічні — Ю. В.>, — зазначає у статті «Уявлювані історіографії» Леонід Горизонтов, — мають ціннісне забарвлення та полярність» [Горизонтов 2006/4:26] й призводять до ланцюгової реакції продукування/пошуку ворога, породжуючи, за словами автора, «історіографічний нігілізм» [Горизонтов 2006/4:27]. Складовими етноісторіографічних стереотипів є автостереотипи, що продукують «проблеми невикористаних можливостей, втраченого часу, людських долі і, врешті-решт, стану науки» [Горизонтов 2006/4:27].

Рефлектуючи з приводу книги французького модерніста Мішеля Лейриса «Вік чоловіка. Про літературу як тавромахію», Світлана Матвієнко описує особливості письма представника генерації паризьких сюрреалістів 20-х років ХХ століття «крізь призму накладання етнографії та психоаналізу» [Матвієнко 2003/12:29]: «Лейрис описує себе як іншого — його вміння відсторонитися, коли він і сповідує себе сам, і творить відсторонений етнографічний опис <...>» [Матвієнко 2003/12: 29].

У контексті пошуку національної української ідентичності розглядається сьогодні постать Миколи Гоголя. Олег Ільницький зупиняється на трактуванні Джефрі Госкіном ролі неросіян в утвердженні/спотворенні російської ідентичності. Професор Альбертського університету з прикрістю зазначає, що «західний історик, зовсім як мільйони нинішніх росіян, не бачить нічого надзвичайного в тому, що сучасну російську прозу започаткував українець, а найсуттєвіші історичні образи й досвід України стали для росіян джерелами власної ідентичності» [Ільницький 2000/3:9]. За цим стоїть, пояснює Олег Ільницький, один із найрозповсюдженіших міфів російської ідентичності: віра у спільно-російську (общерусскую) культуру [Ільницький 2000/3: 9]. Імперський дискурс, виключаючи будь-який інший, а саме: національний, вимагає все, до чого «мала доступ і <...> спожила імперська еліта, мусить бути засимільоване ним і залученим до російських потреб» [Ільницький 2000/3:10]. Позиція автора розвідки про українського письменника базується на постколоніальному погляді на митця, що «дає змогу сприймати Гоголя як письменника, що з'явився не з «російського» досвіду, а як наслідок поєднання трьох культур — імперської, російської та української. <...> як автора, в якому відбувається боротьба різних ідентичностей, цінностей та культур, а також постійні вагання між ідентифікацією з власним корінням і тяжінням до панівної імперської влади» [Ільницький 2000/3:10]. Саме імперський дискурс зробив із Гоголя, залучивши його, прийнявши його до своєї імперської спільноти, «росіянином» [Ільницький 2000/3:11].

У літературно-художньому дискурсі моделі протистояння досліджує Віра Агеева. Так, у «Докторі Серафікусі» Володимира Домонтовича ці моделі (чоловіче-жіноче, тілесне-платонічне, інфантилізм—дорослість тощо) віддзеркалюють мотив «безґрунтянства»* [Агеева 2000/3:15].

* Див. також статтю Олексія Сінченка про «безґрунтянство» як екзистенційну проблему: домінантну категорію не лише української художньої літератури, а й усієї філософської рефлексії ХХ століття [Сінченко].

У романі Домонтовича «Без Ґрунту» опозитивна модель персонажів (Хоми і Петра) накладається на наративну (оповідача Ростислава Михайловича), а також спостерігається декілька сценаріїв поведінки героїв: виклик митця вбогому часові (як-от художник Линник, котрий «гине в цьому двобої, але ж означає контури іншої реальності» [Агеєва 2000/3:16]), «естетський ескапізм» (Ростислав Михайлович вибирає «непричетність» до зла й «інтелектуальне бродяжництво» як «такий собі імпресіоністичний суб'єктивізм») [Агеєва 2000/3:16].

Український письменник американського походження Аскольд Мельничук у розвідці «Очима Заходу» про три романи американських авторів, у яких ідеться про Україну, українську ідентичність, доходить висновку, що в сучасному світі глобалізації «люди відчують тиск нової ідентичності, що постала на противагу націоналістичній парадигмі, яка вже остаточно втрачає своє значення» [Мельничук 2008/3:27].

Проблема самоідентифікації увиразнюється в міфотворчості, адже міф, акцентує увагу Іван Андрусяк, це завжди розмова про витоки й шлях. Осмислюючи міфотворчість Сергія Жадана, автор розвідки «Досвід штилю» вбачає в «алкогольно-анархічно-пофігістичному дусі» часу «anarchy in Ukraine» «квазиностальгію» письменника, «перетворювану в квазіміфологію» [Андрусяк 2006/5:19].

Ідентичність може озвучуватися через концепт тілесності, як-от у Вітольда Гомбровича та Мілана Кундери (про що пише в статті «Випробування тілесности» Сергій Яковенко). «Поняття Форми в Гомбровича, — пояснює літературознавець, — завжди потрактовуване як феномен культури, міжособистісних стосунків, але його значення проникає також і до сфери природи, адже знаходить вираз у такому природному явищі, як тіло» [Яковенко 2005/9:16]. Образу *gębu** Вітольда Гомбровича у Мілана Кундери відповідає, як пише Сергій Яковенко, «символічне соціальне маскування» [Яковенко 2005/9:6]: саме мотив натягання маски на обличчя собі/іншому регламентує «міжлюдські стосунки, які полягають у розподілі ролей і підпорядковуванні собі цього іншого» [Яковенко Критика 2005/9:16]. Порівнюючи «випробування тілесности» Гомбровича і Кундери, дослідник доходить висновку, що в той час як кундерівське пізнання спрямоване на Іншого — жінку, Гомбровичеве — передусім «на себе, <...> героя, що підлягає ідентифікації з чоловічим наратором» [Яковенко 2005/9:16], тобто «Я» у «стадії дзеркала» (однойменна праця Жака Лакана), з чим пов'язано,

* Див., наприклад, мою статтю «Ассоциативная зазоринка между... (хаос и космос произведений Витольда Гомбровича)»: [Вишницькая 2008].

зазначає науковець, як почуття ейфорії від «ототожнення себе з власним віддзеркаленням, тобто Формою» [Яковенко 2005/9:16] (Сергій Яковенко наводить приклади ейфорійних — молодих чоловічих — тіл із творів Гомбровича), так і небезпеки, страху розчленування цієї форми (так звані «образи дисфорійного тіла, яке свідчить про розпад ідентичності й завжди стосується забороненого бажання жінки» [Яковенко 2005/9:17])

«Густа листопадова проза» (під таким заголовком — стаття Тетяни Дзядевич — рефлексія на книгу Дзвінки Матіяш «Реквієм для листопаду») зіткана із сенсів — тем-мотивів: письма, пам'яті, музики, фотографій, «листів без слів, але зі свідоцтвом буття» [Дзядевич 2005/11:21]. Концептуальною віссю «Реквієма...» є пам'ять, яка, на переконання Тетяни Дзядевич, «стає основною ознакою персоніфікації героїні: пам'ять про Маму, про себе, про людей, про людські шляхи та долі» [Дзядевич 2005/11: 21]. Образно-мотивним стрижнем тексту є «Дім», що «проявляє спогади» й підказує шлях до себе через «обличчя Іншого»: «Людське Я у своїй самоті потребує Іншого й тільки так знаходить себе, своє обличчя» [Дзядевич 2005/11:21].

Василь Костюк у статті з красномовною назвою «Європеець як чужий» аналізує художні тексти українських письменників у фокусі «амбівалентного ставлення до процесів притягнення та водночас відторгнення українського від "європейського"», балансування між «своїм» і «чужим», демістифікації та деміфологізації «чужинця», образ якого «обтяжений довгим переліком комплексів і травм» [Костюк 2005/9:8]. Торкаючись коренів «чужого», літературознавець вказує на котляревське (екзотико-окремішне) й гоголівське (інфернальне) його відгалуження й виокремлює декілька етапів «порахунків із чужими» у творчості Юрія Андруховича: «двобарвний поділ на своїх та чужих» в «Армійських оповіданнях» та сценарії для фільму «Кисневий голод» → «замилювання» культурницькою візією Європи у творах, починаючи з «Рекреацій» → «вживання в чуже середовище» подорожнього в «Дванадцяти обручах» тощо [Костюк 2005/9:9–10].

Сценарій протистояння реалізується у варіативному сценарії спротиву особистості системі. У рецепції на книжку Елеонори Соловей «Непізнаний гість. Доля і спадщина Володимира Свідзінського» Михайлина Коцюбинська називає позицію українського поета Володимира Свідзінського (що стоїть поряд із неокласиками та поетами-шістдесятниками) «мовчазним протистоянням хижості доби» [Коцюбинська 2007/5:22]. Розбудова/будування себе як поета-особистості, зазначає Михайлина Коцюбинська, стає «єдиним еліксиром

проти гангренозної ери сталінського культизму» [Коцюбинська 2007/5:22]. Про ще одну — музичну — форму протесту пише Василь Махно в есеї «Якщо ти не любиш Луї Армстронґа...». Джаз (якого «не пускали й на поріг філармоній, а тим паче заводських цехів» [Махно 2007/5:30]), і джазисти (яких автор статті порівнює зі «збирачами ягід, малини, чорниць чи ожини, від жирної олії музики їхні руки і лице обмашені чорним соком ягід, вони вичавлюють чорний липкий сік джазу» [Махно 2007/5:30]) відкривають «цілу нову філософію музики», на противагу, скажімо, оперному співу чи симфонічній музиці, любов до яких у Радянському Союзі насильно прищеплювали, примушуючи «йти на концерт скрипаля чи піаніста і битих дві години слухати *йоперну музику*» [виділено автором: Махно 2007/5:30].

Мережевим спротивом у часи кучмізму була «Українська правда» Георгія Гонгадзе — «своєрідний каталізатор того ліберально-демократичного руху, що завершився Помаранчевою революцією» [Швед 2006/10:14], а ще раніше — самвидав — «зародок тоталітарного суспільства післясталінської доби», а також його «нащадок» — інтернетівський Samvydav.net — «один із численних вузлів мережі опору» [Швед 2006/10:15]. У ролі «Великого Іншого» постає система, ідеологія, цензура тощо. У своїх роздумах, викладених у статті стосовно чергового оновлення Конституції України «*Beneficia non obtuduntur*» («Критика». 2007 р.), Сергій Балан зачіпає «вторинну ідентифікацію на рівні «свої — чужі» через категорію «своїєї» істини і «їхньої» істини [Балан 2007/6:3].

Протиставлення Європи й «Чогось Іншого» (України, Сходу тощо) Юрій Андрухович реалізує в образі Межі, якої сягає міфологічне співіснування світла й темряви. «Тільки чому, — розмірковує письменник в есеї «Місце зустрічі Germaschka», — це світло на заході? І чому темрява на сході? Може, йдеться про наші енергетичні проблеми, про регулярні відмикання електрики в осінньо-зимовий сезон, про щовечірнє западання наших міст, містечок і сіл у пашу ночі?» [Андрухович 2002/5:33]. Архетипне протистояння виявлюється не лише в дорогах (європейська/російська ширина рейок; шосейні дороги, в «лоні батьківщини»), в музичних уподобаннях, але й у власне способі життя — побутовій обрядовості, правилах у взаємостосунках, етиці, манері одягатися тощо — тобто в усьому «обрисі людського ландшафту» [Андрухович 2002/5:33]. Юрій Андрухович припускає, що в цій інакшості криється «візантійська ментальність, згідно з якою *правда вища від закону*, а оскільки в той же час *правда у кожного своя*, то будь-яка західна спроба насадити за Межею своє *законовладдя* приречена

на освістування і саботаж» [виділено автором: Андрухович 2002/5:33]. Ще одне віддзеркалення Межі письменник вбачає в упізнаваних усюди (навіть з іншого боку Межі) облич, в яких відбивається видозмінений homo sovieticus, «таке собі історичне відгалуження» — homo postsovieticus [Андрухович 2002/5:33], причому «нервові клітини» останнього мають здатність відновлюватися. А протистоїть йому образ homo antisovieticus — люди еміграції, вибір яких публіцист осмислює в екзистенційному ключі: як «межовий вибір, він вимагав інакшості, іншого складу мислення та відчуження» [Андрухович 2002/5:34]. А ці — своєю чергою — абсолютно відмінні від нового типу «нинішніх людей пемже», для яких, констатує Юрій Андрухович, «поняття “батьківщини” остаточно втратило <...> сенс і, цілком дезорієнтований, він кинувся туди, де більше всього у крамниціях» [Андрухович 2002/5:34] — це люди Wool(Aldi)worth, «що вирвалися з-за Межі у підсвідомому прагненні до втраченого там, за Межею, соціалізму» [Андрухович 2002/5:34], тобто віднайшли не досягнутий вдома рай.

Віталій Пономарьов у статті «Здобуття ідентичності» розглядає національну ідентичність* — «тяглість у часі» й «тривале обживання певного земного простору» [Пономарьов 2006/10:5] — як рух, процес, формування, який завершує поет-міфотворець, наголошує, услід за Оксаною Забужко і Григорієм Грабовичем, публіцист. Саме поет «залишає код, за яким відтворюється процес вирощування культурної тожності» [Пономарьов 2006/10:5], віддаючи першість у творенні нації «братам-нехліборобам» (Микола Рябчук). Філософ вдається до міфологічного порівняння: «Відтак нація виходить із голів інтелектуалів, наче Алена з голови Зевса, — у повному обладунку власної тожності <...> йдеться все-таки про Алену або Галатею, а не про Матрьошу чи Парашу» [Пономарьов 2006/10:5]. Природу вигнання письменник Ян Бурума досліджує крізь призму ідентичності. Автор статті у січневолютневому номері «Критики» за 2004 рік, приймаючи «доволі вірогідне пояснення» Еви Гофман поняття вигнання (передбачає «переміщення,

* З приводу національної ідентичності, опертя якої — в українській національній літературі (адже «розвиток національної літератури можливий лише у рамках національного проекту» [Павлишин 2013:84]), Марко Павлишин пише так: саме тоді, коли письменники звертаються до нації з метою її відродження, а не задля пошуків шляху спасіння чи прославлення сильних світу сього, — саме тоді відбувається народження національної української ідентичності як європейської [Павлишин 2013:64]. Навіть аналізуючи образ Іншого (зокрема німця як чужинця) у поезіях Тараса Шевченка, Марко Павлишин дає заперечну відповідь на питання, чи вимагає перегляду думка про те, що українська література, стаючи національною, ставала європейською [Павлишин 2013:79].

дезорієнтацію, самороздроблення <...> невизначеність, пересування, роздроблену ідентичність» [Бурума 2004/1–2:33], зупиняється на письменницьких моделях вигнання, серед яких, зауважує дослідник, чільне місце посідає модель метафоричного вигнання (а, скажімо, у Джойса — метафізичного). Автор розвідки «Культ вигнання» зазначає, що з кінця XIX століття «вигнання стало позицією, літературним та інтелектуальним способом споглядати світ» [Бурума 2004/1–2:34].

«Потреба самоідентифікації, ствердження своїх коренів, посилена постколоніальним становищем», на думку Григорія Грабовича, вимагає нового історіописання літератури, де б література виконувала свої націєтворчі функції. Однак сьогодні (а стаття «Літературне історіописання та його контексти» надрукована у грудневому числі «Критики» за 2001 рік) йдеться більше не про пізнавальний пошук себе/своєї ідентичності, у тому числі національної, а про «імператив самоствердження» [Грабович 2001/12:14].

У літературно-художньому дискурсі Інший виокремлюється як актант онтологічного виміру, пов'язаний із концептом пам'яті. Богдана Матіяш, досліджуючи твори Тараса Прохаська, зосереджується зокрема на «пам'яті Анни». Поетеса пише: пам'яттю «ми ділимося, і, власливо, тільки тоді вона стає *по-справжньому* цінна: ми або даруємо себе в ній Іншим, або оживляємо їх для себе» [Виділено автором: Матіяш 2005/3:29]. Через оживлення, діалог із тим, про кого згадуєш, через почуте й проговорене можливе «це *буття-разом*», адже тільки Інший, «із котрим пам'ять є *сотвореною, поділеною та привласненою*, стає запорукою повноти буття у світі» [Виділено автором: Матіяш 2005/3:29]. Ростислав Семків у розвідці, присвяченій *lexicon*'у *cosgr* «Хозарського словника» Мілорада Павича, віднаходить Іншого у такій конфігурації: «сон = померти = зрозуміти», що розкривається у ще одній формулі «сон — це життя-для-іншого»: сон, котрий бачить котрийсь із персонажів (чи християнин Лазар Бранкович, чи юдей Коен Самуель), «*витворює* дійсність іншого, і навпаки. Відповідно, якщо котрийсь із них помирає, то інший бачить його смерть у сні, а сам “зависає”, продовжує спати, оскільки тепер уже нікому *створити* дійсність для нього самого. З іншого боку, оцей останній буде й убивцею, бо у сні витворив для першого *смертну* дійсність, *ситуацію смерті*» [Семків 2000/1–2:23]. Літературознавець резюмує, що, подібно до комп'ютерної гри, суперники «від початку створюють “територію існування” одне для одного, а потім намагаються знищити, ні, не “ворога” — *опозиційну структуру*» [виділено автором: Семків 2000/1–2: 23]. Двоіснування як умова буттєвості притаманна й часовому виміру «Хозарського словника»: час

у творі, пише Ростислав Семків, «“двошвидкісний”: повільний та швидкий. Різні об’єкти однієї реальності, різні люди, навіть різні частини тіла однієї людини можуть змінюватися (старіти?) у різному темпі» [Семків 2000/1–2:24].

Самототожність через ім’я — у центрі оповідання «Ціна людської назви» Ігоря Костецького [Костецький 2000/1–2:25–27], а також у рефлексії на цей твір Григорія Грабовича. Професор Гарвардського університету доходить висновку, що всі семантичні сполучення тексту підпорядковані тому, щоб збагнути «тайну ідентичності» [Грабович 2000/1–2:29]. Це відтворює символічно закодований у тексті сценарій життя самого письменника, готового «прийняти виклик нового світу і вступити до нього без старих клунків і панцирів <...>, а тільки зі своїм генієм <...>» [Грабович 2000/1–2:29]. Лариса Березовчук, аналізуючи «вірші-міркування» Сергія Жадана, зауважує, що поет «зумів відкрити для себе й у собі історичну пам’ять. Вона прокинулася тоді, коли людина-митець виявила сили й бажання бути своєчасним, знайти такі терези, що зрівноважують плин Хроносу в реальному світі й у свідомості поета» [Березовчук 2000/3:28]. У «віршах-потерпаннях» відбувається напружений діалог поета із самим собою, де «“я” виноситься “за дужки”, й автор відкриває тотальне потерпання в “ти” або <...> “ми”» [Березовчук 2000/3:28]. У «віршах-візіях» (зокрема в мікроциклі «Самогубці») поет «вбиває невротичну та кволу частину свого “я”, котрій уже нічого було розтрачувати в стражданнях». Поет або «уважно спостерігає за обставинами смерті свого “ти” — смерті уявної <...>», або «поселяє» його в християнський часопростір, в якому міфологічні персонажі — живі, одягнені в «наше вбоге дрантя» [Березовчук 2000/3:29].

Ганна Чумаченко і Ярополк Ласовський, вивчаючи літературний та «кухонний» дискурси української повоєнної імміграції, відкривають феномен «селепка/селепа» («прості люди, без інтелігентських претензій, але вирвані зі свого звичайного середовища» [Чумаченко 2005/12:13]. Відповідником йому в літературному тексті є, наприклад, «мудак» Іздрика). У ситуації панування «кухонного» спілкування українські іммігранти стикалися з дилемою вибору пріоритетної (іншомовної чи української), а також — із болючою проблемою своєї подвійної ідентичності [Чумаченко 2005/12:14]. Автори статті «Безсмертний селеп» вбачають у діаспорній культурі два типи «споживача»: претензійний і політизований, що вибудовують протистояння інтелігенції (як «допущених до столу») та селепків (як «не допущених до столу» [Чумаченко 2005/12:14, 16]). Українська імміграційна інтелігенція

поділялася, зазначають Ганна Чумаченко і Ярополк Ласовський, на групи й табори (як-от: «галицька сметанка», УВАН, НТШ), що спричинило вивільнення з-поміж селепків селепів (подібних, підказують дослідники, нашому «жлобу»). Різницю між цими термінами автори розвідки пояснюють так: «Селепки назагал постають у добре пристосованих і культурно зденаціоналізованих селепків» [Чумаченко 2005/12:14]. Пристосуванство, втрата (радіше — неусвідомлення) власної ідентичності (головно — національної) — такі риси стають основою деіндивідуалізації та ототожнення діаспори й метрополії. Останні, за Ганною Чумаченко та Ярополком Ласовським, є ніби «близнюки-браття»: «Рушничок» не може бути халтурою, бо це ж пісня про матір, «поетичне кіно» не може бути халтурою, бо це ж українське кіно, Булгаков не може бути україножером, бо це «велика література» [Чумаченко 2005/12:14]. Протистояння фіктивної «сметанки» та фіктивних «селепків» підживлює, зазначають дослідники, конфлікт двох сил: між бандерівцями та мельниківцями [Чумаченко 2005/12:15]. Ганна Чумаченко і Ярополк Ласовський зазначають, що можлива зворотна трансформація: селепа в селепка: «тільки поверніть йому <селепові — Ю. В.> рідну мову та натякніть на таку-сяку індивідуальну відповідальність і самоповагу» [Чумаченко 2005/12:15]. Дослідники унаочнюють також різницю між діаспорним селепом і метрополітальним: перший впевнений у собі, і приносить він цю впевненість «до української громади із зовнішнього впорядкованого та безпечного іншомовного світу, в якому чогось досяг» [Чумаченко 2005/12:16]; другий — «у безладній російськомовній реальності далі є бидлом, а його самоповага не може вийти з шафи, хіба що він створить віртуальну реальність для такого виходу» [Чумаченко 2005/12:16].

У дослідженні «Симптоматика “хворого тіла”»* Тамара Гундорова зосереджується на особливостях письма молодшої генерації авторів, як-от: невикоріненість у сучасному, міфологізація «застиглого актуального минулого», бездомність, замкненість на Іншому — аналогові Себе. Однією з мовних домінант молодшої прози можна вважати автокомунікацію, некомунікативність як прояв своєрідного літературного аутизму, симптоматичним проявом чого є «різні тілесності» десоційованого, перформативного, демонстративного тіла — «ніби, — міркує Тамара Гундорова, — не помічене раніше тіло прагне ствердити, показати себе — через маскарадний одяг, татуювання, оголення»

* Розлогіше — у книзі «Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми» [Гундорова 2013, зокрема: розділ другий: 109–253].

[Гундорова 2010/7–8:24]. На відміну від модерністського тіла — «вмістилища я-свідомости», «тіла-тексту, у який вписано різні культурні знаки та різні культурні практики» [Гундорова 2010/7–8:24], постмодерне тіло-перформанс «опиняється в центрі життєво необхідних компромісів між несвідомим і свідомим, а також стає полем (не)зустрічі Я з “Іншим”» [Гундорова 2010/7–8:24]. Досліджуючи симптоматику хворого тіла на прикладі літератури «хворих двотисячників», літературознавець пояснює появу психотипу невдахи зокрема «небажанням дорослішати і входити у світ символічних відносин, де принципом виживання є перемога над іншим» [Гундорова 2010/7–8:26]. Маска лузера сигналізує, на думку Тамари Гундорової, про дисонанс внутрішнього Я із зовнішнім Я, про асоціальність, іпохондрію (що є «симптомом некомунікативності, розірваної зустрічі з Іншим, не сформованого або втраченого ідеалу» [Гундорова 2010/7–8:26]), меланхолію (пов’язану з відчуттям «утрати себе самого, ідеального, дорослого, соціалізованого» [Гундорова 2010/7–8:26]). Симптоматика хворого тіла свідчить, резюмує науковець, про появу в сучасній українській літературі нового героя: не гуманітарія, чи філолога, чи нарциса, а «маргінала, що переходить межі культури, статі, нації, класу, тобто *іншого*» [Гундорова 2010/7–8:28]*.

Категорія іншості, що вважається базовою для людських ідентичностей (адже часто задля пізнання/розуміння себе варто побачити/зустріти Іншого) розглядається Марком Андрейчиком у дзеркалі мовної ідентичності, порушеної у прозі українських вісімдесятиків. Літературознавець пропонує дві форми іншості: «Ти — не я» і «Я — не ти». Перша, представлена зокрема творами Володимира Діброва, Костя Москальця, ретранслює українську мову «як ознаку іншості, малокультурності й неінтелігентності» (саме це зазначає Оксана Забужко у своїх есеях) [Андрейчик 2005/3:23] з нашаруванням советських стереотипів про хутірську, «селюківську», «бидляцьку» мову. Марко Андрейчик з цього приводу пише: «У соціальній ієрархії колоніальної та постколоніальної України україномовні репрезентують ексцентричну іншість. Це саме та іншість — стосовно “центру”, — яка формує елемент ідентичності українського інтелектуала» [Андрейчик 2005/3:23]. Друга формула іншості «Я — не ти» виводить на передній план у творах письменників-вісімдесятиків (Юрій Андрухович, Оксана Забужко, Євгенія Кононенко, Юрко Іздрик) «українських

* Дотичною до проблематики, порушеної в дослідженні Тамари Гундорової, вважаємо монографію Марії Маєрчик, присвячену семіотиці тілесності в українських обрядах і звичаях родинного циклу [Маєрчик 2011].

інтелектуалів <що — Ю. В.> прагнули засвідчити свою вищість від со-
вка» [Виділено автором: Андрейчик 2005/3:23]. Марко Андрейчик за-
значає, що в цьому випадку українська мова, по-перше, маргіналізує
в суспільстві тих, хто нею послуговується, й, по-друге, «творить від-
стань між ним/нею та суспільством, де не може існувати спільної іден-
тичності» [Андрейчик 2005/3:23].

Дослідження жанру сатиричної футурології, який заповнив собою
всі дискурси післяпомаранчевої України, свідчить, на думку його ав-
торки — Олени Русиної, — про повторення історії як фарсу, де «що-
денна візуальна маніфестація української ідентичності» [Русина
2006/4:21] лише профанує ідею національного самоусвідомлення.

Кінознавець Сергій Тримбач у «Фестивальних лаштунках» зосеред-
жується на дзеркальній природі самоусвідомлення: «<...> коли якесь
явище бачиться очима іншої культури, викреслюються іскри нового ро-
зуміння самого себе» [Тримбач 1998/10:18]. Закцентовується саме на ет-
нічності такого дзеркала: фахівці, зазначає автор есею, очікують змін,
прориву саме від національних кіношкіл, «тобто з тих місць, де ще
не розірвано пуповину, що з'єднує індустрію кіно і світ народної куль-
тури» [Тримбач 1998/10:18].

У «ретро-рецензії», присвяченій творчості українських митців по-
стмодернізму, точніше, типам її інтерпретації арт-критиками («постмо-
дерн як меню», «постмодерн як студія», «постмодерн як апологія», «по-
стмодерн як мораліте», «постмодерн як антологія» [Сидор-Гібелинда
2000/3:19–22]), Олег Сидор-Гібелинда зупиняється на порушеній у тво-
рах Олега Тістола, Костянтина Реунова, Кості Акінша проблемі націо-
нальної ідентичності (зокрема через поняття суржика, що, за Костею
Акінша, є «не тільки мова. Це і сфальшована історія, переповнена
штампами, це і буйне квітування національного кітч^{*}. Це й свічка ка-
штана, це тисячі метрів полотна, що їх витратили київські живописці
на зображення «Київських схилів», і пейзажі “Мальовничої України”
[цитата за: Сидор-Гібелинда 2000/3:20])). Про одну з таких складових
кітч, як шароварщину (що постає зокрема в образі реінкарнованого
козака як втілення «сили, мужності, волелюбства, демократизму, інди-
відуалізму, патріотизму, готовності до самопожертви, “дикості” й това-
риськості» [Маслійчук 2007/4:21]) — у статті Володимира Маслійчука
«Повернення в добре знану країну», що є розгорнутою рецензією

* Кітч як екзистенційна форма певного типу культури та рецептивно-адаптаційна
форма культурних кодів є об'єктом розвідки «Кітч як системоутворювальний чинник
національного наративу» Олексія Сінченка [Сінченко 2010].

на книгу Кристіана Ганцера «Советський спадок і українська нація. Музей запорозького козацтва на острові Хортиця». Музейна площа заповідника Хортиця розгалужується, за концепцією історика, на «радянський козацький дискурс» (у якому поєднується великодержавна російська ідеологія, марксизм і набутки попередньої української історіографії) та «національний дискурс» [Маслійчук 2007/4:22].

Мерехтіння двох країв, колювання двох полюсів: Ego та Alter Ego, «Я» та «Іншого Я», — спостерігає в авангарді, й зокрема в поезії Віктора Неборака, Світлана Матвієнко (а «авангард, — пише дослідниця, — як зародок саморуйнування, залишається саме тим компонентом кожного явища, що забезпечує оту вже згадану дуальність, незізнаність, це — «черв'ячок». Він є ніби внутрішнім двигуном, який не дозволяє загуснути, законсервуватися, померти й одночасно підточує, розхитує, змушує боротися» [Матвієнко 2000/3:23–24]). «За «Я» — приховано «Інше», за Небораком — Неборак, той самий і одночасно зовсім не той», — ділиться спостереженнями літературознавець у статті «Мамай у павутинні». Світлана Матвієнко припускає, що, можливо, поезія — це «один із найзручніших способів прописати «Інше», торкнутися Alter Ego» [Матвієнко 2000/3:23]. Образ Іншого — «зайвого», «смішного» — один із ключових у поезії Романа Скиби, лейтмотивне зближення якого з Галичем зауважує Василь Костюк [Костюк 1998/10:30].

«Інший» репрезентується через мотив вигнання, в образі чужої країни. (Саме бінарна пара «своя» — «чужа» країна є одним із об'єктів розвідки «Ерос і вигнання» Марії Ревакович.) Традиційним сприйняттям Іншої країни (крізь призму вигнання) є брак любові, нагадування про нестерпну втрату свого Дому й відокремлення, ув'язнення, переслідування тощо. Для поетів Нью-йоркської групи, про яких пише дослідниця, ця «Інша, тобто нова вітчизна, залишається немаркованою (хоча, зазначає поетка, деінде, як-от у «Віршах для Мехіко» Богдана Бойчука, «Без Іспанії» Юрія Тарнавського, образ чужої країни репрезентується в образі коханої, у той час як образ Вітчизни — лише матері, що пов'язується, на думку дослідниці, з біографічними аналогіями поетів: втрата матерів на Батьківщині = втрата Батьківщини) [Ревакович 2006/10:29]). Час від часу Інша країна стає темою, але її зв'язок із ліричним героєм не має ознак ані любовних, ані синівських почуттів у творчості Богдана Бойчука і Юрія Тарнавського [Ревакович 2006/10:29]. Патриція Килина — одна з поеток Нью-йоркської групи — засвідчує свідоме вигнання в царину чужої мови, де-факто перекривши поетичні канали комунікації з аудиторією, що спілкується рідною для поетки

мовою» [Ревакович 2006/10:30]. Окрім мовної, «Інший» зосереджується й у «сексуальній» координаті. У поезіях Патріції Килини (як і у віршах Емми Авдієвської, «ідіосинкратична поетична візія <якої — Ю. В.> найкраще виражена через мову, герметизм якої, імовірно, породжує принаймні ілюзію добровільного вигнання для світу слів» [Ревакович 2006/10:31]) відбувається ототожнення суб'єкта й об'єкта, що «підкреслює нестійкість соціально сконструйованих гендерних ролей» [Ревакович 2006/10:30]. «Інший, — виснує Марія Ревакович, — стає необхідним дзеркалом для суб'єкта, і навпаки — через цю необхідність Інший сам стає суб'єктом» [Ревакович 2006/10:30]. Зближуючи обидва «дороговкази» поетів Нью-Йоркської групи — ерос і вигнання, — авторка есею урівноважує їх «простором іншого», в якому живуть закохані і вигнанці, цінуючи цього Іншого й покладаючись на час [Ревакович 2006/10:31]. Досвід виховання в межовій, двокультурній стихії, в пограниччі проектує проблему тотожності. Ліда Стефанівська в есеї «Світська відміна релігії», присвяченому творчості двомовного письменника Богдана-Ігоря Антонича, означає новаторство його «дикції» як «голос “Іншого”», в якому прослідковується пошук мистецької, а не національної тотожності [Стефанівська 1999/1–2:25], вихід за межі національного, пошук дороги, «яка давала би можливість інтегруватися до загальноєвропейського літературного процесу» [Стефанівська 1999/1–2:26]. «Проблема пошуку свіжої поетичної дикції, — пише літературознавець, — <...> в переосмисленні метапоетичних категорій», а звідси — «міфотворення з метою впізнати дійсність» [Стефанівська 1999/1–2:25].

У статті Ізабелі Ковальчик «Польське критичне мистецтво і Голокост» ідеться, зокрема, про символічного Іншого: завуальованого в «головному жесті, що призводить до Голокосту»: незгоді на існування Іншого — «незгоді на інакшість іншої людини, яка спричиняє насильство над нею» [Ковальчик 2013/5–6:41]. Символічними проявами знищення Іншого є, як демонструє у своїй розвідці польський історик мистецтва, концтабірне татування, «пророче коло “Квач”» («люди наздоганяють одні одних, утікають, але насправді лише бігають по колу, неспроможні вийти назовні. Втекти [з газової камери — Ю. В.]» [Ковальчик 2013/5–6:41] тощо. Уі ці «жести» стосуються «сили постпам'яті, а також пов'язаних із нею тілесних досвідів. Вони заторкують глядачеві емоції, тим самим оприявнюючи, яким емоційним і водночас сповненим суперечностей є наше ставлення до історії Голокосту» [Ковальчик 2013/5–6:41–42].

Образ Іншого з'являється і в контексті бінарної опозиції «шум/хаос — мовчання/тиша», дослідженню якої присвячено розвідку Максима Карповця «Шум культури». Культуролог припускає, що «шум культури й усі його прояви звернено на трансцендентальну умову переживання іншого досвіду або досвіду Іншого, вибудовування альтернативного життя, позбавленого реальних колізій та проблем» [Карповець 2013/3–4:47]. Простежуючи генеалогію шуму, автор розвідки зауважує, що культуру й цивілізацію не можна усвідомити й пізнати поза шумом, адже саме шум є як їх творцем, так я їхнім творенням: «вони виникають із шуму й водночас повсякчас його продукують» [Карповець 2013/3–4:46]. Шум як прояв цивілізації і, відповідно, антитеза спокою природи, актуалізовує діонісійську — внутрішню — силу культури: «тривожну, неприборкану природу шуму», що проявляється, за Максимом Карповцем, здебільшого в авангардному мистецтві (у тому числі, музиці й малярстві), однак, зауважує філософ, «практично все можна прийняти за шум» [Карповець 2013/3–4:46]. Шум, народжений «внаслідок накопичення енергії мовчання» і звільнення зі скриньки Пандори [Карповець 2013/3–4:47], покликаний розтривожити усталеність, розміреність — «приголомшити, вибити з колії буденності» [Карповець 2013/3–4:47], тому має як зцілювальні, так і руйнівні властивості. Терапевтичні функції полягають у створенні, підживленні, «тормозінні» змученого й сонного, а патогенні — у зникненні таємниці, десакралізації усього — оголенні, зрівнюванні, нашаруванні тощо: «Внаслідок накопичення <ентропії — Ю. В.> світ культури перетворюється на сміттєзвалище, безконечний карнавал, епіцентр руху і подій без історії та цінності пам'яті» [Карповець 2013/3–4: 47].

Семіотика кіно також дозволяє усвідомити себе через Іншого, у світлі Іншого. Мартин Скорсезе розкриває своє «інерційне бачення» світу через мову кіно. Світло мовою кіно є якраз кодом до розрізнення подібностей/відмінностей, до означування/називання усього — тобто «інтерпретування» світу» [Скорсезе 2013/9–10:32]. Світло як початок, як «творення форм» вибудовує вододіл: «відмежування одного від іншого, а нас — від решти світу» [Скорсезе 2013/9–10:32]. Всесвітньо відомий історик кіно відводить світлу роль «ключа» самоідентифікації: «Ставати “просвітленим”. Світло — осердя того, ким ми є і як себе розуміємо» [Скорсезе 2013/9–10:32]. Розгадка «таїни того, ким і чим ми є» [Скорсезе 2013/9–10:32] криється, за словами американського сценариста, у всепогляданні руху.

У «спробі проявлення» фотофрагментів — рефлексій на книги Сьюзен Зонтаг і Єлени Петровської про фотографію Богдана Матіяш

розглядає у «другому кадрі "Теми"» впізнаване очима Іншого своє Я як симулятивну дію: «Розглядаючи фотографії, начебто не забуваємо, бо ж вони унеможливають забуття, але й не пам'ятаємо, адже не було відчуття вартості фотографованої миті, наша в ній присутність була радше перейнятістю вдалого знімка, на котрому бачимо ідеальних себе та інших <...>» [Виділено автором: Матіяш 2003/12:33]. Віддзеркалення як один із способів діалогу дослідниця розкриває через генетичну спорідненість фотографії й дзеркала: «<...> якщо з фотографій, на котрих зображені ми самі, маємо змогу пізнати себе як Іншого, то у знімках, які нас шокують/дратують/викликають неадекватні реакції, ми так чи інакше віддзеркалюємося» [Матіяш 2003/12:34]. Впізнавання себе в Іншому свідчить про отождоження себе із зображенням, в іншому ж випадку відбувається, навпаки, «внутрішнє розотождоження» [Матіяш 2003/12:34]. Впізнати себе в Іншому — одна з інтенцій автора виставки «ВІН» Тараса Полатайка. Катерина Ботанова, як і інші глядачі виставки, за задумом художника, мають відшукати ВІНа — українського Мефістофеля. У цьому схожому на реаліті-шоу дійстві співіснує три види страху: страх глядача («страх невідомого, одвічний жах провалитись у прірву Іншого, побачити своє відбиття в його очах, залишитися сам на сам із всевидючим оком» [Ботанова 2003/12:36]), страх ВІНа (страх себе самого, архетипний і чи не найстрашніший, страх автокомунікації [Ботанова 2003/12:36]) і страх автора («неартикульований жах того, що проєкт вийде з-під контролю, що Галатея оживе й покине Пігмаліона напризволяще, забравши із собою не лише його витвір, а й власні прагнення слави і визнання» [Ботанова 2003/12:36]). Дослідниця вбачає в цьому, так би мовити, «знайти ВІНа» «своєрідне перетягування каната, протистояння і гру протилежностей» [Ботанова 2003/12:36], що, однак, підштовхує глядача шукати не стільки ВІНа, скільки себе, «свого справжнього "я"», адже «порожня ідентичність ВІНа вабить глядача безоднею можливостей заповнення і добудови, спокушаючи замислитися над нестабільністю власної ідентичності й довільністю поверхових значень» [Ботанова 2003/12:36].

Джаз пропагує й символізує свободу, індивідуальність, а відтак — впливає на формування ідентичності. Саме тому заборона чи, навпаки, його розвиток свідчать про ступінь відкритості суспільства до Іншого, про культ «Ми» чи культ «Я» відповідно. Так, у статті «Модерність, еміграція and all that jazz» Микола Ів. Сорока нагадує, що «породжувана джазом філософія свободи, індивідуальності й творчості несла постійну загрозу тоталітарному мисленню <...>» [Сорока 2010/11–12:38].

Таким чином, у літературно-художньому кластері публіцистичного дискурсу сценарій протистояння («своїх» — «чужим», зокрема у верифікаційному вимірі: «своя» істина — «чужа» істина) відтворюється як семіотична модель фреймового типу: одна з ключових домінант дуалістичної парадигми — Інший — проектує смислові вузли фрейму «Ідентичність»: субфрейми з константами «Національна ідентичність» і «Самоідентичність». Вони утворюють міжфреймову сітку, адже мають повторюваний елемент «ідентичність». «Національна (етно)ідентичність» розгортається в термінальних слотах колоніальної/постколоніальної критики «Імперська парадигма», «Націоналістична парадигма», «Глобалістична парадигма»; «самоідентичність» — у слотах-концептах «Пам'ять», «Тілесність», «Мова», «Ім'я», «Міфотворчість».

Таксономічний фрейм Іншого, передбачаючи гендерні та рольові контексти, у текстах публіцистичного дискурсу не розгортається, а, навпаки, звужується до метонімічного знака: колективного відображення «Я». Субфрейм «Національна ідентичність» моделюється в колоніально-постколоніальній площині. Так, кримськотатарська ідентичність протистоїть «штучній ідентичності», а власне Інший — кримські татари, — ототожнюючись з образом жертви в домінантному для кримськотатарської ідентичності сценарії злочину, — ворогові (тоталітарній системі, кримській владі тощо). Опонентами, що проектується Іншим на аксіологічній шкалі, стають геополітичні гравці: Росія і Європа. У цьому ж колоніальному/імперському дискурсі моделюється гібридна форма множинного Іншого, що проектує трансформовану з колективної ідентичності, притаманної Системі, помножену, множинну ідентичність як прихованого ворога Системи, як етичний і нараційний виклик їй, як заперечення й імпліцитного руйнівника Ми, тоталітарної деідентифікації, як інтенція нової — антитоталітарної — історії. Постколоніальному дискурсу притаманна модифікована диспозиція: поневолювача-поневоленого. Ця рольова модель характеризується домінуванням минулого, героїзацією поразок. Імперський дискурс із його запереченням і асиміляцією Іншого вибудовує фіктивні ідентичності — замітники національних ідентичностей і створює міфи російської ідентичності, сконцентровані навколо ідеї російськоцентричності.

Глобалізаційний дискурс проектує появу іншої, відмінної від національної, форми самоусвідомлення: нової ідентичності. Дотичною до неї є акумульована в біполярному контексті «Європа — Інший Світ» міфологема Межі, що сягає архетипних уявлень про дуалізм світоустрою: світло-темрява, які в аксіологічній шкалі мають здатність мінятися місцями. На межі актуалізується екзистенційне протистояння

між homo sovieticus'ом (трансформованим в постколоніальному дискурсі в homo postsovieticus) і homo antisovieticus'ом. Останній же абсолютно відмінний від людини нового типу еміграції: Wool(Aldi)worth'a, котрий, потрапивши в Європу з Іншого Світу, віднаходить в ній Матеріалізований Рай.

Одночасно спостерігаємо амбівалентний сценарій наближення/відсторонення до/від Чужого, пов'язаний із деміфологізацією та демістифікацією Чужинця в площині українсько-європейських відносин. Такий сценарій, скажімо, у Юрія Андруховича, складається з декількох етапів: від опозиціювання «свій — чужий» — через міфологізацію Іншого — до дуалістичного співіснування чужинців й імплементацію в не-своє — інше — середовище.

Варіантом міфосценарію протистояння в художньо-літературному кластері публіцистичного дискурсу є сценарій спротиву, що реалізується через концепти «Мовчання» та «Слово» в поетичній (поети-шістдесятники, поети-авангардисти, діаспорна, еміграційна література), музичній (музика спротиву, як-от джаз), видавничо-масмедійній (Інтернет, самвидав), суспільно-топонімічній (десовєтизація через перейменування топонімів) парадигмах. Так, великоамплітудне я-коливання — між Ego та Alter Ego — притаманне авангардистським текстам. Варіантом ініціального сценарію спротиву є сценарій (метафоричного/метафізичного) вигнання (зокрема у вербальний світ), домінантою в якому виступає «Інша країна», що репрезентується в образі коханої (на противагу образу матері-Батьківщини) через мотиви втрати Дому (Батьківщини → матері), в'язниці (зокрема в царині чужої мови), переслідування, втечі, тощо (Нью-йоркська група поетів). Руйнування топографічної й мовної самоідентифікації в часопросторі Іншої країни співвідноситься з Іншим у гендерній та сексуальній координатах, що означаються суб'єкт-об'єктним ототожненням: Інший-об'єкт перетворюється на Іншого-суб'єкта, проектує проблему самототожності. Двокультурна площа продукує не лише мотиви пошуку національної та самоідентичності, а й пошуку мистецької тотожності (своєї мови — свіжої, нової дикції), спроможної інтегруватися у світовий літературний процес. Іммігрантський дискурс, моделюючи подвійну ідентичність, поляризує два типи українських повоєнних іммігрантів: інтелігенцію й селян. Вивільнений із селєпка тип селєпа («жлоба», «бидла») — дезорієнтованого в цінностях, такого, що втратив національну й самоідентичність, — ототожнює діаспору з метрополією.

Складником наративної ідентичності є мовна самоідентичність, що моделюється в рамках глибинної тожсамості. Остання

уможлиблюється лише за умов налаштування на діалог і взаємопереклад — тобто в площині видимості/відкритості/поваги/сприйняття Іншого-як себе. Йдеться про певною мірою код-провокацію, що руйнує авто- та етноісторичні стереотипи й кліше (а з ними — мотив постійного пошуку ворога, нігілізму), про дію — зчитування міток Іншого — ідентичностей. Самоідентичність ґрунтується на ініціалістському пошукові себе, на утвердженні й імперативі нового — ідентифікаційного, самостверджувального — виміру літератури (історія літератури як шлях до Себе, до само- та націєідентичності). Вербальний код самототожності репрезентує дві форми іншості: «Ти — не я» (що виявляє ексцентричну, периферійну по відношенню до центру іншість, через, зокрема, советський, імперський, стереотип про «селюківську», «некультурну», «хутірську» українську мову) і «Я — не ти» (що маргіналізує тих, хто послугується українською мовою, опозиціонуючи себе до «совка»).

Субфрейм «Самоідентифікація» наповнюється терміналами «Міфотворчість», «Тілесність», «Пам'ять», «Ім'я». Міфотворчість семіотизує напрямок руху, означає шлях, виявляє витoki, уможлиблює ініціацію. Поет-міфотворець долучений до творення національної ідентичності, що осмислюється як часова й онтологічна тяглість. Тілесність регламентує маскування як передумову вибудови рольових міжособистісних стосунків. Так, у художньому світі Вітольда Гомбровича ініціація тілесністю передбачає ототожнення Я із дзеркальним двійником — Формою, що приховує в собі деструкцію Форми й тілесну дисфорию, а значить — деструкцію ідентичності. У художніх творах (зокрема Володимира Домонтовича) сценарій гендерного, світоглядного, тілесно-духовного тощо протистояння розгортається за допомогою мотиву «безґрунтянства». Симптоматика хворого тіла (термін Тамари Гундорової) — десоціюваного, перформативного, демонстративного — породжує асоціумну автокомунікацію, замкненість на Іншому — аналогові собі. Ініціалістський мотив віднаходження себе через присутність Іншого експлікується в Пам'яті, що концептуалізується головню в образі Дому. Пам'ять як онтологічний знак космічного виміру вербалізує (на різних семіотичних рівнях) діалог з Іншим через оживлення в спогадах, у снах тощо. Дво- та багатовимірність (ідеться, перш за все, про твори Юрка Прохаська й Милорада Павича) існування Я (з Іншими і з Я-Іншим) є умовою екзистенції буття. Самототожність через ім'я, будучи антитезою псевдоідентифікації через маску, є креатором біографії і стосунків із собою, а також знаком наближення до таємниць життя. Автокомунікація пов'язує обидва концепти: пам'яті й імені, розмикаючи межі власної пам'яті міфо-архетипною, історичною, генетичною.

3.2. Міфологема Героя в сучасному прагматичному дискурсі

Герой, як стверджувала Ольга Фрейденберг, — це «космічна категорія: весь видимий світ в його втіленні», «космос-тотем; він їсть і з'їдається, щезає й оживає; старий змінюється молодим космосом, а їхня зміна і є омолодження чи оживання в смерті» [Фрейденберг 1998: 61, 64], а міфи про героїв — це архаїчна космогонія й есхатологія, де вертикальні й горизонтальні смисли завжди різнозначні. Еріх Фромм, розмірковуючи над принципами «володіння та буття», наводить приклади релігійних (Будда, Христос), міфологічних (Геркулес, Одиссей), фольклорних (казкових), біблійних (Авраам, Мойсей) героїв* — тих, «хто здатен побачити нове, хто торує новий шлях, хто має мужність рухатись уперед <...>, той, хто ризикує втратити те, що має: свою землю, родину, власність, але він рушає вперед, не без остраху, щоправда, та все ж долаючи його» [Фромм 2014:120–121], і на протиставленні язичницького та християнського героїв описує «дві непримиренно протилежні моделі розвитку» [Фромм 2014:153–154] суспільства: Ісус Христос — християнський герой-мученик, «герой любові, герой без влади, який не вдавався до сили, не прагнув ніким керувати, не бажав нічого мати. Він був героєм буття <...>» [Фромм 2014:153], язичницький герой (грецької та германської міфології) має на меті «завоювання, перемогу, руйнування, грабунок <...> Мірилом доблесті язичницького героя була його здатність досягти влади й утримати її, у мить перемоги він з радістю помирав на полі битви» [Фромм 2014:153–154]. Філософ підсумовує: «Головне, що характеризує мученика, — це бути, віддавати, ділитися з ближнім, а язичницького героя — мати, підкорювати, змушувати» [Фромм 2014:154]. У концепції К.-Г. Юнга образ героя як втілення сили, мужності, духа-провідника, духовного вчителя, Логоса, Сина Божого, як «образ інстинкту, що є духовною метою, до якої прагне вся природа людини; це море, куди прямують усі річки, приз, що його герой здобуває у боротьбі з драконом» [Юнг 2014:58; див. також: Юнг 2012:266–325]. Герой є однією з проєкцій архетипу немовляти (поряд із «Богом-немовлям»), найістотнішою рисою якого є його «будучина» — спрямованість у майбутнє: немовля можна вважати «символом, що об'єднує протилежності, посередником,

* Порівняймо низку героїв, які подає в своєму дослідженні «Міф про народження героя» Отто Ранк: Саргон, Мойсей, Едип, Парис, Телеф, Персей, Гільгамеш, Кір, Тристан, Ромул, Геркулес, Ісус, Зигфрид, Лоенгрин [Ранк 1997:155–211].

тим, хто приносить зцілення, інакше кажучи, тим, хто творить цілісне» [Юнг 2014:215], і — як наслідок — репрезентується образами-трансформерами кола-сфери, що містять ознаку цілісності. Сутність героя можна описати мотивом «менший від малого, але більший від великого», адже герой може перемагати нездоланне, найбільші небезпеки, а загинути — від зовсім незначного [див. приклади: Юнг 2014:216–218]. Герой (у термінології К.-Г. Юнга, герой-немовля) здійснює подвиг подолання потвор мороку, а це є «тріумфом свідомості над позасвідомим» [Юнг 2014:118].

Послугуючись розвідками Фрейда щодо психології неврозів, Отто Ранк пропонує свою концепцію міфопоетики мотивів та образів міфів про героїв. Основна схема «біографії» героя, за Ранком, така: походження від знатних батьків, «шлях» водою (річкою, морем тощо) в кошику (коробі, скрині тощо), виховання батьками нижчого походження, повернення героя до своїх справжніх батьків, що супроводжується чи покаранням, чи нагородою. Вчений аналізує символічні мотиви-паралелі (вигнання/відречення, передання воді/пологи тощо), мотиви розщеплення, двійництва, що, на думку Ранка, є основою міфів про братів, образи короба, печери, скрині як символи лона, океан, ріка як знаки всесвітнього потоку й символи народження тощо). Герой, до того ж, із самого початку проходить шлях ініціації: долає труднощі народження процесом вигнання. Згідно з концепцією психоаналітика, міфи про героїв семантично «співвідносяться з маніакальними уявленнями певних психотичних індивідів, котрі страждають від манії переслідування чи величч<...>» [Ранк 1997:247, див. також: 216–249].

Марія Брацка, розглядаючи літературне «польсько-українське пограниччя», зупиняється на «конститутивній характеристиці героя <...> його етнічній приналежності, яка стає кодом у помежівній комунікації» [Брацка 2013:9]. В українській школі, зазначає дослідниця, сформувалося дві тенденції в ставленні до козака-українця, що пов'язано з двома картинами України: аркадійською та інферальною. Якщо в аркадійській Україні козак має надприродні характеристики (незвичайна сила, сміливість, майстерне володіння зброєю та ведення бою, досконале знання воєнного мистецтва), то «в руслі інферальної картини України <вимальовується — Ю. В.> апофеозний стереотип козака — «чужого» ворога: вбивці, безжалісного месника, зрадника, бунтівника» [Брацка 2009:94–99]. За казково-міфологічними уявленнями, герой володіє даром віднаходження дороги до Землі обітованої. Про цю рису героя пише Микола Жулинський у контексті осмислення національно-культурного

типу українізованого міфологічного Енея й міфологеми Нового Риму через творчість Івана Котляревського. Вчений розглядає деміфологізований класичний образ героя як віддзеркалення «ідеї пошуку “нової вітчизни” — набуття втраченої батьківщини», як приклад «семантичного “прищеплення” етнічного міфологічного ряду до світового» [Жулинський 2010:233].

У дисертації «Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму» Ярослав Поліщук досліджує «кшталтування героя» [Поліщук 2000], а у розвідці «Літературний герой: ідентичність та емансипація» — процес «дегероїзації героя» Сергія Жадана, що ґрунтується на маргінальності як часової соціальної категорії («минуле, в якому асоціальне коло спілкування було своєрідним жестом протесту проти системи, проявом нонконформізму») і як суб'єктивний status quo: герой за власним бажанням обирає маргінальність — «ту сферу життя, яка опиняється поза офіціозом...» [Поліщук 2008:171–180]. Такий же «спротив системі» (яка стає «водночас і фатумом, і викликом» [Поліщук 2008:187], а сам спротив перетворюється на «екзистенційне протистояння <...> постійний опір спробам накинати стан несвободи, відвойовування найменшого закутку, який давав би змогу самореалізуватися, втішання такими собі невинними “симулякрами”, що справляють враження звільнення» [Поліщук 2008:187]) здійснює й протагоніст роману Юрія Андруховича «Таємниця», де «стан внутрішнього розкріпачення героя <подається автором — Ю. В.> як домінанта характеру та як наслідок усіх його життєвих пригод і випробувань»: герой твору, аналізує Ярослав Поліщук, «ніби класичний Орфей, чинить містифіковане повернення в минуле, в покинуті руїни, у смерть, але водночас початок нового циклу, в якому все знову обіцяє повторитися» [Поліщук 2008:185], і тому почувається, як стверджує дослідник, «як людина перехідної епохи й межової свідомості, бо завжди шукає компромісів, відповідаючи на жорсткі дилеми свого часу» [Поліщук 2008:188]. Науковець доходить висновку, що з «дегероїзацією героя» (його емансипацією до дійсності) пов'язана власне ініціація цієї дійсності: «дорослішання національної культури» [Поліщук 2008:190].

У міфосценарії протистояння обидва учасники конфлікту є рівновалентними, що виключає домінування одного із них. Так, імовірна взаемовиключена/взаемоврівноважена героїзація антиподів, про що йдеться зокрема в статті Івана Патріляка «Популярні історії з потаємних фондосховищ»: «І поляки, і українці мають повне право називати героями тих, кого вважають за потрібне, незалежно і від емоцій

іншої сторони, і від політичної кон'юнктури чи геополітичних міркувань» [Патриляк 2016/1–2:26].

У публіцистичному дискурсі Герой є умовою здійснення міфосценарію героїчного протистояння, а відтак — його структурно-семантичною домінантою. Профанно-симулятивний контекст реалізації цього сценарію виштовхує різноманітні типи образу Героя: міфологічний, історичний, новітній тощо.

Так, історичний тип Героя об'єктивується на сторінках «Критики» дискусійними образами Бандери, Шухевича тощо. Героїзація націоналістами Степана Бандери як символу боротьби*, жертвності за незалежну Україну й несприйняття його іншою — зрадянщеною — частиною суспільства свідчить про конфліктний наратив, про неуніфіковану культуру пам'яті в сучасній Україні. Політолог Нікляс Бернсанд у статті «Безневинність пам'яті» пропонує своє бачення образу Бандери, що базується на його амбівалентності, на усвідомленні того, що маємо «плекати спільні компроміси» [Бернсанд 2010/7–8:23]. Професор Тимоті Снайдер пояснює героїзацію Бандери символічним відштовхуванням, дистанціюванням від сталінського тоталітаризму, советського минулого, а отже, відкиданням будь-яких «претензій Москви на владу над Україною» [Снайдер 2010/3–4:9]. Сакралізація нового героя — «політична трансформація Сталіна в Бандеру (з отождоленням), на думку дослідника, «освячує насилля» [Снайдер 2010/3–4:9]**. Бандера «символізує, — нагадує Володимир Кулик, — також героїзм і жертвність багатьох тисяч її <ОУН — Ю. В.> членів, що воліли радше загинути в боротьбі, ніж жити в неволі <...>» [Кулик 2010/3–4:13]. Дискусійним є питання саме символізму постаті Бандери: «<...> мусимо вирішити, чи відкидати уособлення антиімперіалістичного опору через тоталітарну настанову людини, що цим уособленням стала. Інакше кажучи, чи пропонувати бачити в Бандері символ не так незалежницької боротьби, як ненависти до чужих і нетерпимости до своїх» [Кулик Критика 2010/3–4:13]. Науковець пояснює своє розуміння символічної домінанти образу провідника ОУН: у час російсько-імперського наступу на українську незалежність

* Чит. статтю, що вийшла в рамках дискусії про постать Степана Бандери Володимира Кулика — «Неуникний Бандера» [Кулик 2010/3–4:13–14].

** Див. статтю Тимоті Снайдера з промовистою назвою «Фашистський герой у демократичному Києві», а також діалог Зенона Когути й Івана Химки з цієї теми [Когут—Химка 2010/3–4:10–12]

як ворог імперії та національної зради Бандера символізує боротьбу проти окупантів [Кулик 2010/3–4:13]. Героїзація Бандери, Шухевича й тисячі низових вояків УПА, на думку історика, утверджує сценарій спротиву окупації, советському тоталітаризму й імперіалізму [Кулик 2010/3–4:13]. Андрій Портнов розуміє цю рису «десоветизації символічного простору» [Портнов 2010/3–4:14] осмисленням образу Бандери як символу національної ідентичності. Історик у статті «Контекстуалізація Степана Бандери» розмірковує над канонізацією цієї неоднозначної історичної особистості й доходить висновку, що йдеться радше про героїзацію Бандери як «пропагандистського символу» [Портнов 2010/3–4:14].

Міфічним героєм «для арабів та мусульман від Марокко до Філіппін» [Елон 2002/5:14] став, пише у своїй статті «Виходу немає» Амос Елон, Ясер Арафат: «У сучасній історії Арафат є найвидатнішим майстром виживання: впродовж півстоліття ніхто, крім нього, не зумів обернути кожен поразку й слабкість на стратегічну перевагу» [Елон 2002/5:14]. Культуролог Олександр Гриценко розглядає Героя як обов'язковий елемент глибинної структури міфу про Авгієві стайні. Герой (Геракл), здійснивши подвиг чудесного блискавичного очищення, «долає у двобої винуватця проблеми = царя» (а «проблема = лайно», уточнює автор статті) [Гриценко 2007/4:8]. Олександр Гриценко, окреслюючи глибинні структури давньогрецького міфу, формулює гіпотезу про «ціннісне ядро» міфу — «це саме ідея очищення, тобто позбуття якоїсь, умовно кажучи, нечистоти, нечисти або порчі, що набула надто великих масштабів, зачепивши всю громаду (місто, суспільство, країну)» [виділено автором: Гриценко 2007/4:8]. Ця ідея реалізується, пояснює культуролог, «звичайним міфологічним способом — через бінарні опозиції»: між героєм-очистителем і владою-забруднювачем [Гриценко 2007/4:8]. Причому блискавичність очищення потрактовується як радикальність. Варіантами міфу про Авгієві стайні Олександр Гриценко називає світову революцію, в якій переможний пролетаріат на чолі з героєм-вождем (Ленінім) «сраною мітлою» радикально (революційний переворот) очищає земну кулю [Гриценко 2007/4:8]; «чудесне звільнення України героєм — Богданом <Хмельницьким — Ю. В.> від нечисти — панівляхів, жидів-рандарів та уніатів <...>» [Гриценко 2007/4:9], а Іваном Сіркою — від «татар і турків», Іваном Гонтою — від «нечисти» за конфесійною ознакою» [Гриценко 2007/4: 9]. Трансформація двобою Героя з ворогом у новітній, наш, час свідчить про уречевлення Лайна, яке очищає/знищує Герой: у вигляді чогось матеріального — дуже неприємного «(сміття, лайно, нечисть, гній, зараза) або й когось, наділеного

злою волею (олігархи, корупціонери, пани та царі, жиди та ляхи, грузини та чечени, негри та араби тощо)» [виділено автором: Гриценко 2007/4:9], «чи когось загрозливо Інакшого» [Гриценко 2007/4:9], а «винуватці суспільного занецищення — то вмістилище всіх гріхів і пороків, уособлення бруду й аморальности» [Гриценко 2007/4:9]. Олександр Гриценко малює образ Героя як «комунікаційного феномена»: «одного із нас і кращого за нас», здатного подолати Лайно» [Гриценко 2007/4:10], символу рішучості, уособлення чистоти. Автор статті легко віднаходить вказані риси іміджевої «Людини Чину, здатної на подвиг великомасштабного й радикального очищення, на повну перемогу над Лайном» [Гриценко 2007/4:10] у героїні твору Юрія Rogozi «Убити Юлю», в якому зчитуються всі «опорні пункти» структури авгієвого міфу [Гриценко 2007/4:10]. Священний акт очищення в профанну епоху — це і «люстрація», і «розділення бізнесу і влади» [Гриценко 2007/4:11], тому, виводить дослідник, «мітологічна потреба в радикальному очищенні суспільства зовсім не обов'язково має персоналізуватися (і тоді Героєм-очищувачем виступає сам Народ або ж його так звані найкращі представники, об'єднані в узагальненій міфологемі — наприклад, в образі Майдану)» [Гриценко 2007/4:12].

Часопростір Майдану — цей «фантастичний, мітичний універсум» [Форостина 2013/11–12:21], — де розгортався міфосценарій ініціації, стає місцем двобою сил Добра і Зла. Оксана Форостина найвиразнішим проявом Добра називає Героя — збірний образ бійців, журналістів, медиків, волонтерів тощо та конкретних, з іменами, Героїв — тих, що «постали лицем до лиця перед абсолютним, ірраціональним, бездонним злом» [Форостина 2013/11–12:21]. Мотив автоідентифікації прихильників із лідером як передумова перемоги останнього прочитується в статті Ярослава Грицака, присвяченій аналізу перемоги Помаранчевої революції. Історик пише у січнево-лютевому номері «Критики» за 2005 рік: «Помаранчева революція розбудила Ющенка в кожному з його прихильників, і майже кожен міг почуватися рівним зі своїм лідером або навіть більшим від нього. Майже кожен був певен, що в той чи інший момент він краще від Ющенка знає, що треба зробити, як сказати, куди піти тощо. <...> Це правда, що Майдан витягнув Ющенка «за вуха», але Ющенко як політичний лідер переріс усіх разом узятих» [Грицак 2005/1–2:10]. Дослідник розглядає народження Героя у міфологічному, народнопоетичному дзеркалі, коли «герой не усвідомлює своїх надзвичайних здібностей, поки хтось не прийде і не скаже йому про них. Щоправда, в українському випадку це стосувалося як самого Ющенка, так і цілої України» [Грицак 2005/1–2:10].

Таким чином, навіть фрагментарно окреслена координата Героя в дуалістичній парадигмі міфосценарію протистояння свідчить про її дескрипторно-семантичну гетерогенність. Перед нами моделюються кластери «міфогероя», «псевдо/антигероя», «культурного героя», «кітч-героя», «зеро-героя». Якщо в міфологічних/культурних кластерах Герой підтверджує свою сакральність через низку мотивів як ініціаційного, так і героїзаційного штибу, то кластери з Героем-симулякром розкривають симулятивну, профановану, мінус-символічну його природу, демонструючи таким чином поліфонічність публіцистичного тексту.

3.3. Псевдо- та рудиментна ініціація в публіцистичних текстах

Центральною міфологемою, яка організовує смислове поле есею Тараса Прохаська «Шерлок для Робінзона, або Крузо для Голмса», є острів. Острів виступає точкою змикання кінця й початку, а також топосом ініціації художника Йосипа Васьківа: «острів, через який пройшов страшний кінець світу сорокових, що виявився не тільки кінцем світу, а скоріше переглядом пам'яті, бо життя все одно проросло із закінчення <...>» [Прохасько 2013/5–6:30]. Концепт пам'яті оприявлюється в міфологемі острова не лише як топосу з часопросторовими вимірами (Деятин), а й центру мікрокосму: «сотні аркушів графіки, десятки полотен живопису, книжки, записки польською та українською мовами, портрети і автопортрети, пейзажі <...>» [Прохасько 2013/5–6:31] — усі ці «матеріальні сліди» [Прохасько 2013/5–6:31] утворюють світ-острів, «наповнений присутністю Круза» [Прохасько 2013/5–6:30]. Предметом розвідки Дмитра Шевчука є постать «посткомуністичного Робінзона» з книги Бориса Будена «Зона переходу. Про кінець посткомунізму». «Робінзон» Бориса Будена, пише автор статті «Пастки посткомунізму», з'являючись на острові/півострові — «зоні» (що скидається на «зону» зі «Сталкера» Андрія Тарковського), нагадує нам самих себе, «бо насправді кожен із нас якоюсь мірою є ним, маючи досвід посткомуністичної робінзонади» [Шевчук 2013/7–8:33]. Філософ зосереджує свою увагу на проблемах, згущених у «зоні переходу» (серед яких — усвідомлення кінця посткомунізму, який можливий за умови усвідомлення людьми, що вони «рухаються зачарованим колом, яке їх поневолює» [Шевчук 2013/7–8:33]) — проблемах, які слід вирішувати,

«дивлячись у майбутнє» [Шевчук 2013/7–8:35]. Лейтмотивом життя-боротьби, життя-незламності просякнuto й біографічно-літературознавчий нарис Тараса Салиги про українського поета-публіциста Петра Скунця, надрукований у журналі «Сучасність» за 2008 рік. Автор розвідки, наголошуючи на амбівалентності епохи і її сприйнятті поетом-шістдесятником, зазначає, що «в хаосі цього світу людина втрачає своє «я», але, бажаючи його вберегти, вона всілякою ціною бореться за нього, не регламентуючи себе нічим у цій життєвій борні» [Салига 2007/8:120]. Такою жагою вберегти своє «Я» наділені і ліричні герої творів митця. Показовою, на думку дослідника, є збірка з промовистою назвою «Один»: «Один, — пише науковець — це вже екзистенційна самотність. Ліричний герой <...> упродовж свого життя себе духовно вдосконалює, бореться за своє «я» та в постійних роздумах над сенсом буття раптом відмежовується від «всього і вся», оточуюча дійсність не для нього, він у ній зневірився» [Салига 2007/8:123]. «Страшна поетова самоінвектива, де він спрямовує собі в душу багато їдкої правди» [Салига 2007/8:123], у кінці сповіді переадресовується натовпові у сподіваннях прозріння. Ініціацію і ліричний герой поетових віршів, і сам поет проходить на «острові самотності», звідки було видно друзів і ворогів. «На цьому острівці самотності, — пояснює автор статті про Петра Скунця, — він розпинав себе за свою безпомічність перебудувати світ, зробити його добрим, чесним, красивим <...>. Але його розпинали й ті, хто й ногою не відважувався ступити на цей острів — розпинали впотай і відверто <...> А ще страшніше, що він не чув кличу: «Розпни його, розпни...!»» [Салига 2007/8:127].

Ідеєю фіктивної ініціації цілої держави просякнuto статтю Ігоря Торбакова «Прикрощі євразійської орієнтації». «Острів Росія», де існує своя «цивілізація», лише вдаючи духовну реінкарнацію, насправді ж, «все, що залишилося, — підсумовує публіцист, — це лише імперські фантомні болі» [Торбаков 2013/9–10:15].

Рефлектуючи на «Піднесений об'єкт ідеології» та інші твори Славоя Жижека, Юлія Ємець-Доброносова розтлумачує «травматичне зіштовхування людини зі світом», на якому акцентує словенський філософ, як передумову ініціації людини: це те «вторгнення <у травму, а також зіткнення з Іншим — Ю. В.>, з якого розпочинається процес становлення людини», розкриття її «духовної потенції або генетичної програми» [Ємець-Доброносова 2006/12:10].

У статті Пшемислава Чаплинського ініціація описується через призм Іншого, котрий шукає свою ідентичність у десакралізованому сьогодні: з метою установити сенс (а не віднайти, уточнює автор) герой

творів польської літератури межі 20–21 століть проходить шлях самопосвяти, зокрема через «акт засновницького насильства» [Чаплинський 2013/5–6:12]. «В такому акті, — зазначає дослідник, — він <Інший — Ю. В.> реалізує свою сарматську свободу, яка є ідентичною зі свободою Речі Посполитої» [Чаплинський 2013/5–6:12]. На шляху до свободи, до своєї ідентичності (перш за все національної) нація вимушена платити (ніхто, зауважує у статті «Ще один крок назустріч собі» Тарас Возняк, не пройшов цей шлях «без мозольної праці (перш за все над собою) та без <...> жертв» [Возняк 2006/5:2]). А, вже пройшовши ініціацію, такі нації, переконаний історик, «навіть чи припинять рух до особистої та суспільної свободи» [Возняк 2006/5:3].

Остап Сливинський ключовий образ у міфосценарії ініціації — міфологему шляху — подає у філософсько-екзистенційному ключі, зупиняючись на трьох варіаціях подорожанина: інтелектуал, волоцюга, мандрівник, навіяних есеями Юрія Андруховича, Василя Махна, Ігоря Померанцева: «<...> час дороги є своєрідною перервою в екзистенції, коли ми, забуваючи пережите і відкладаючи набік очікування, розчиняємося в плинності, змінності й невловності існування» [Сливинський 2013/3–4:4]. Есеїст розмірковує над терапевтичною функцією дороги, яка збирає до купи я», змушене «ненастанно розпинати себе між точками минулого і майбутнього» [Сливинський 2013/3–4: 4]: «"Я", бодай ненадовго визволене від пут власної часовості, синхронізоване з рухом краєвиду, натомість здобуває новий резерв бачення: те, що "екзистенційно віддалене", тобто зазвичай не належне до життєвого простору "я", зненацька виявляється просторово близьким, дотичним, підходить на відстань витягнутої руки, витісняючи собою елементи звичного повсякдення» [Сливинський 2013/3–4:4]. Подорож стає тою «вибуховою силою, з якою вона цілить у рутину буденного існування» [Сливинський 2013/3–4:4]. Подорожанин проходить процес ініціації завдяки «зміненій перспективі», «зворотній симетрії подорожі», що й становить сутність «динамічної екзистенції» [Сливинський 2013/3–4:4–5]. Аналізуючи «Лексикон інтимних міст» Юрія Андруховича, Остап Сливинський порушує питання про жанрову приналежність «Лексикону...»: чи дійсно ми маємо справу з подорожньою літературою, якщо в оповідях немає власне дороги (читай: подорожі як такої) («Іноді є згадки про якісь вокзали, на які він <оповідач — Ю. В.> прибуває, тощо, але ми ніколи не бачимо його в русі, не стежимо його очима за плинним краєвидом» [Сливинський 2013/3–4: 6]. Міфологема дороги (рудиментно експлікована чи імплікована) проектує через мотиви пошуку й повернення міфологему Дому,

що допомагає розкрити поняття «динамічної екзистенції» — як «готовності бачити себе самого у змінних контекстах, у плінності й відносності, що їх експонує подорож» [Сливинський 2013/3–4:8].

Рецепція творів Світлани Поваляєвої та Ірени Карпи поеткою й публіцисткою Богданою Матіяш фокусується на площині альтернативного письма, в якому розгортається внутрішня ініціація («чи просто рух», уточнює авторка статті) — «від себе до себе в пошуках свого ідилічного простору та свого справдешнього я» [Матіяш 2006/5:25].

Ініціація з'являється в контексті президентських виборів 2004 року, коли українці «боронили українські вибори від масових фальсифікацій». Польський історик Богуліна Бердиховська в есеї «Навчальний тур демократії» таке виборювання правди називає «ініціацією українського виборця» [Бердиховська 2004/11:4]. Міфосценарій ініціації у дописі Юрка Прохаська розгортається через координати лінії «еволюції революції» (з однойменної статті), котра «нагадує цупку стрічку, сплетену з багатьох ниток, різнобарвних і різної тривалості» [Прохасько 2013/11–12:16]. Окреслюючи лінії руху «еволюції революції» (лінії 1848, 1918, 1989, 1991 років, «помаранчева», «Януковича», «гідності», «Європейська»), публіцист зупиняється на їхній ініціаційній вазі: рух вперед/назад/на місці — це поступове долучення до лінії розвитку України, під час якого «відбувається переродження патерналістичного українця» [Прохасько 2013/11–12:17]. Подорослішання українців (Майдану/країни) є емпіричним знаком ініціації, що відбулася. Цей процес описано у статті Оксани Форостині «Країна дітей»: «Майдан приміряв на себе патріархальну роль, відтворюючи відому та доступну модель захисту — «батьківську», домодерну модель відповідальності за інших» [Форостина 2013/11–12:19]. Оксана Форостина показує дорослішання Майдану крізь призму дорослішання дитини, зупиняючись, зокрема, на «першому досвіді трансгресії — випробування рамок і виходу за ці рамки, за межі звичного перебігу речей та встановлених ієрархій в тій чи тій формі» [Форостина 2013/11–12:20]. У метонімічному (пов'язаному з Майданом) контексті подібним до такого «виходу за рамки» й «бунту» авторка статті називає повалення пам'ятника Леніну в центрі Києва, що стало «символічним убивством» старої системи й «виконало місію ініціації — радикальний розрив у плині часу. Цей розрив розпочав тихе прискорення, непомітне, мов підземна течія» [Форостина 2013/11–12:20]. Та й сам процес дорослішання спільноти відбувався несамовито стрімко, адже часопростір ініціації, де здійснювався цей акт, вирізнявся уривчастістю, зламовістю, героїчністю, ущільненістю подій. Ініціація українців (як нації) зреалізовується

у двобої добра і зла — «концентрації шляхетности й відчайдушности <...> та злоби й невігластва <...>» [Форостина 2013/11–12:20]. Так, відтворення міфосценарію ініціації стало можливим у просторі зіткнення антагоністів — реалізації міфосценарію протистояння. Володимир Рижковський, окреслюючи «Навігацію українських емоцій», говорить про «тонку гру розрізень “іншого” <що стає — Ю. В.> невіддільним складником ініціювання до “емоційної спільноти”, поєднаної українським націоналізмом» [Рижковський 2013/11–12:5].

Ірина Грабовська у статті, поміщеній у часописі «Сучасність» за 2007 рік, аналізуючи гендерний аспект політичного лідерства в Україні, зачіпає архетипні моделі — стереотипи, «чітко гендерно марковані» [Грабовська 2007/3:86]: «Батька нації» та «Великої Матері». Авторка статті зазначає, що за Ющенком, на відміну від Юлії Тимошенко, закріпився цей стереотипний образ. Леді ж «Ю» має більше імідж «Дівовоїтельниці», «української Жанни д'Арк», «Музи Помаранчевої революції» [Грабовська 2007/3:87]. Семантика відвойовування, боріння підтверджується в редукованому сценарії ініціації, який озвучує сама Юлія Тимошенко в інтерв'ю ELLE: лідерка БЮТу наголошує на «випробуваннях несправедливістю, хамством, жорстокістю» [Грабовська 2007/3:91], пройшовши які, людина «вчиться співчувати чужій біді. І тоді вже бажання допомогти іншим людям викоренити в собі неможливо» [Грабовська 2007/3:91].

Міфосценарій ініціації розгортається на сторінках українських видань і в культурно-мистецькому контексті. Так, про «неймовірні випробування» героїв «Чарівної флейти» Моцарта мимохідь згадує і Максим Стріха у подорожньому нотатнику «Культурні пригоди українця в Америці». Сюжетна лінія «найхимернішої і найзагадковішої» опери австрійського композитора окреслюється в дзеркалі міфосценарію ініціації [Стріха 2007/3:158].

Історичну ініціацію, явлену як виклик, українство 17 століття не витримало, висновує з книги Івана Дзюби «Між культурою і політикою» Костянтин Москалець, адже: «Засліплене миттєвим інтересом особи, далеке від «історіософського» погляду на суспільне, а не приватне майбутнє, не звідавши почуття причетності до *res publica*, це українство заблукало в історичному лабіринті не згірш за новоевропейську людину, проте, на відміну від неї, не зуміло пережити чергову смерть, не гублячи при цьому себе» [Москалець 1998/9:8]. Костянтин Москалець розглядає збірник Івана Дзюби як маятник, що коливається між різноманітними опозиціями: західно-східним напрямом культурного обміну тощо [Москалець 1998/9:9].

Громадянська ініціація, яка відтворюється в «літературному топосі міста-потвори, міста-джунглів, у якому однаково занепадають як людська індивідуальність, так і спільнота, а залишається атомізований тлум із властивою йому патологією колективного гіпнозу й моральної безвідповідальності» [Єдліцький 1998/9:24], перетворюючи спільноту на розбещений популістами об'єкт політики, «здеградованої, позбавленої ідеалів та ієрархії, підлеглої примхам знеособленої громадської думки і, врешті-решт, відданої на поталу націоналістичним і соціалістичним демагогам» [Єдліцький 1998/9:24]. Коло філософських питань звучується, висновуємо з роздумів польського історика ідей, до поняття людини цивілізації, у якій заглушається «елементарне почуття солідарності й відповідальності за іншого» [Єдліцький 1998/9:25].

Міфосценарій ініціації реконструюється в статті Миколи Рябчука «Кінець Другої Республіки» через міфонім Сізіфа і міфологему «довгого і нелегкого шляху, і невідомо навіть, чи подоланого» [Рябчук 2010/11–12:5]. Проходження випробувань для України (а значить — збереження «бодай острівців цивільності та, наскільки можливо, українськості» [Рябчук 2010/11–12:5] — тобто ймовірність побудови/існування третьої української республіки публіцист ототожнює зі свідомим прийняттям виклику — «із гідністю Сизифа і розміреним завзяттям садівника в пустелі» [Рябчук 2010/11–12:5].

Ще однією координатою, в якій реалізується міфосценарій ініціації, є вигнання. Марія Ревакович перелічує різні форми (види) вигнання (зокрема посилаючись на дослідження Бетини Кнап): вигнання-відчуження (географічне, лінгвістичне, духовне), вигнання добровільне/примусове, екстравертне/інтравертне, екзотеричне (фізичний від'їзд/вигнання за межі Батьківщини) / езотеричне (життя у внутрішньому світі) [Ревакович 2006/10:28]. Вигнання, пише літературознавець, передбачає підсвідомий чи свідомий пошук Дому: «Воно розкриває ностальгію за втраченим домом і пов'язується з непереборною жагою віднайти той цінний і улюблений простір» [Ревакович 2006/10:28]. Тобто перший крок ініціації (вихід зі «свого» простору / занурення в себе) провокує пошук шляху/дороги/дому. Цікаво, що прихистком для поетів Нью-Йоркської школи, про яких пише дослідниця, стає поезія — «дім, який вони завжди носять із собою, ніби равлики свої захисні мушлі» [Ревакович 2006/10:32]. Авторка розвідки «Ерос і вигнання», зближуючи обидва образи (що «постають і як тема, і як особливий вираз буття, стан» [Ревакович 2006/10:28], у який були свідомо/несвідомо «закинуті» нью-йоркці) саме мотивом руху, зміни (фізичної або психологічної), пов'язує їх із поняттям кордонів (політичних/почуттєвих),

а також із «потужними імпульсами, що стоять за творчими спалахами поетичної майстерності» [Ревакович 2006/10:28]. На противагу «домінуючій парадигмі вигнання, в якому Інша (чужа) земля не викликає любові й тільки нагадує про предмет нестерпної втрати й відокремлення» [Ревакович 2006/10:28], Нью-йоркська група поетів, зазначає Марія Ревакович, «сприйняла стан вигнання як щось позитивне та збагачувальне» [Ревакович 2006/10:28]. Отож ініціаційне — те, що веде до переродження (звісно, йдеться про духовну трансформацію). Про добровільне вигнання — «*переїзд*» пише в есеї «Passport» Василь Махно. До таких «вигнанців» літературознавець зараховує «щасливих власників крокодилиятих карток, тих, хто *нелегалить*, без можливості повернутися додому, добровільних в'язнів із one way tickets» [Виділено автором: Махно 2006/10:33].

Внутрішня еміграція, «запілля» поетів, котрі були поза системою, не мирилися з її законами, обираючи таку форму спротиву, розглядається Михайлиною Коцюбинською у статті — рефлексії на монографію Елеонори Соловей про життя і творчість Володимира Свідзінського. Перший ініціаційний крок — усамітнення, «стишення» — є передумовою «самособоюнаповнення» [Коцюбинська 2007/10:23], що притаманне було Василеві Стусу, Володимирові Свідзінському, поетам-неокласикам. Саме такі «години тиші», в які поет самовідроджується, мали рятівний, лікувальний ефект, зауважує дослідниця (згадуючи при цьому статтю Володимира Стуса про Василя Симоненка).

Висновки до третього розділу

Мегасценарій протистояння розгортається в симулятивному публіцистичному дискурсі в геокультурологічному, колоніальному/постколоніальному, суспільно-політичному, топографічному, гендерному/феміністичному, літературно-мистецькому дискурсивних кластерах за допомогою міфологічних координат Іншого, Ворога, Жертви тощо. Ключові міфологеми розкриваються крізь призму концептів пам'яті/забуття, тілесності, мови, імені, само- та національної ідентичності.

У геокультурологічному кластері мегаміфосценарій опозитивного типу — протистояння «ми — вони» («ми — ви») — реалізується в координаті національної ідентичності через 1) міфологічний образ землі як експлікатуему концепту пам'яті (матеріалізована пам'ять роду/крові) й семантичну домінанту мікросценарію злочину (релевант

лінгвальному й антропоморфному образоцентрам), а також опозицію «ми — вони», котра в кримському проросійському націоналістичному дискурсі екстраполює маніпуляційні, ідеологічні вектори зі зміщеними центрами протистояння; 2) міфологему Іншого (розгубленого іншого як об'єкта роздвоєної цивілізації, варварського тубільського Іншого як актанта сценарію колонізації; Іншого-чужинця, Іншого-гостя — у дзеркалі постмодерністських риторичних стратегій і стереотипів); 3) міфологему ворога (експлікованого «системою», «стихією», «світовою змовою» тощо; у парадигмі ментально травмованої советської системи координат: «ми — вони» з метонімічним образом ворога — «гнилого Заходу/буржуа» (путінська Росія), германо- та польськофобського образу ворога (лукашенківська Білорусь), яким протидіє сакралізований, міфологізований образ Росії — втілення світового добра); 4) концепт жертви (сценарій «змагання жертв» як прояв авто- та гетеростереотипізації, як віддзеркалення власної ідентичності в Іншому); 5) образ дзеркала (екстраполяція бодрірової формули надлишку/злиденності на київську реальність у фокусі вибіркової ідентифікації; комп'ютер як уособлення Іншого, Чужого й Інтернет як матеріалізований Дім, свій простір, простір Я-ідентифікації крізь призму множинного Іншого в техногенному дискурсі віртуальної реальності); 6) образ межі як експлікація архетипного протистояння світла й темряви (через соціально-побутові маркери: дороги, спосіб життя, уподобання, антропоморфний ландшафт), як відтворення «візантійської ментальності» (своя правда, множинність правд, неприйняття правди Іншого). Міфосценарій протистояння характеризується як продукуванням мікросценаріїв, так і нівелюванням, спростуванням, зняттям опозицій, ототожненням членів опозицій зі згасанням напруги між силовими полями (це притаманно травестійній, постмодерній культурі, у якій реальність і віртуальність, справжнє й симулятивне зсуваються, міксуються, зникаються). Національна ідентичність проектується мікросценаріями а) творення свого на уламках чужого, б) радикального самоствердження (нищення чужого на своїй території), в) співіснування свого й чужого як відображення модерних тактик національної/етнічної самоідентифікації, комунікативного практикуму «Я — Інший».

У колоніальному/постколоніальному кластері сценарій протистояння «ми — вони» розгортається через 1) образ Іншого — своєрідний барометр самоідентифікації; неусвідомлена проекція мас-медійного суперечливого «я», що є мінус-референтом, симулякром у системі колоніально-імперських координат із домінантою «ми» — об'єктом ідеалізованого минулого/майбутнього, створеного віртуальною реальністю;

постулювання тотожності «ми — інші, особливі» в площині місіонерства/нарцисизму/ізолюваності як прояв симулятивних форм ідентичності; ідеологізована багатоспекторність «ми» советської (колоніальної) системи: тоталітарний великий суб'єкт — «масова С-особа» — не здатний існувати осібно, з низкою поведінкових реакцій та рис, якому протистоїть людина Опору, Вільний громадянин, а між ними — «людина кризи» («людина відчаю», «людина байдужості», «виконавець», «оператор»). Для обох членів опозиції можлива трансформація: «масова С-особа» перевтілюється в олігархію, а людина Опору — в людину свободи. 2) образ ворога (зовнішнього і внутрішнього) як реінкарнація в тоталітарній системі ідеології протистояння «Великого Брата» й «Імперії Зла» (варіант «імперія свободи» (Захід, Америка) й «імперія комунізму» (Росія, Східна Європа) як протистояння власної ідентичності деспотизму, регресії, гнобленню, як результат стереотипізації й ментального мапування світу) та культурно-антропологічного типу «советської людини», як реалізація — через концепт влади — міфосценаріїв домінування й звільнення від примусу, як програвання «кремлівської матриці» продукуванням ворогів). Пов'язані з образом ворога мотиви гнилизни, облоги, образи фортеці, псевдоінтелігенції конструюють образ колективного «Я», що протистоїть чужому, ворожому, дистанційованому й підозрілому Іншому, й унеможливають існування особистісного «Я» (через образ чорного дзеркала й мотив сліпоти й порожнечі). Такі комунікативні практики, як ксенофобія (Інший = ворог) і толерантність (Інший ≠ ворог) є складниками національної/етнічної ідентичності; 3) концепти пам'яті/забуття/примусової амнезії (у яких зіштовхуються опозитивні образи ворога й жертви, аксіологічні й онтологічні чинники верифікації сценарію злочину/провини; пам'ять антропологізується через образи інших/інакших/відмінних; сценарій провини як унаочнена, вербалізована деміфологізація; патогенний міф про Чорнобиль як неусвідомлена підсилена психотравма та проектування позитивного і негативного типів ідентифікації; Голодомор як чинник етнічної самоідентифікації українців, як експлікація сценарію спокутування, як прояв усвідомленої амнезії й маніпулювання в парадигмі радянської/тоталітарної/імперської підміни понять; місця пам'яті (місця-руїни й місця-панорами) як віртуальні сховища-обереги, запобіжники амнезії, фіксатори й провідники до колективного неусвідомленого; проектування типів пам'яті: пам'ять-архів, пам'ять-імператив, пам'ять-дистанція; минуле й сьогодення тоталітарної держави — у формі телесеріалу, зі світоглядними домінантами комфортної зони, рамки, гомогенності свого простору (з виключенням із нього

чужих/інших), відсутності/звільнення від випробувань, у режимі розпорошення/розфокусування/нерозпізнання реальності й сну/віртуальності та в режимі сфокусування/зосередження/згуртування всіх в єдине віртуально народжене (телебаченням і рекламою) «ми»; 4) концепт екзистенційного вибору: уподібнитися до «них» чи залишитися собою (протиставлення «майданівці — антимайданівці», антагонізм якого — у світоглядній площині й дзеркальному означуванні Іншого); 5) образ жертви (у парадигмі комплементарного запозиченого міфу про Сізіфа: збільшення міждержавних суперечностей щодо історичної пам'яті рівноцінне більш різкому падінню вниз Сізіфового каменя; в утопічному дискурсі з обов'язковим членом «Інший» (неодмінно нещасний, той, що потребує допомоги)); 6) поняття палімпсесту (накладання, нашарування свого і чужого як проекція мультикультурного простору пам'яті); 7) семантичне протиставлення пограниччя (локація — навколо, на суміжжі як імплікація сусідства, єдності) кресам (локація — центр як прихована проекція патерналістського/колоніального домінування, як експлікація архетипу влади); 8) концепт влади (реалізація сценаріїв домінування, примусу та звільнення від примусу — на аксіологічній шкалі «природне/безпосереднє — штучне» — через протистояння мови ідеологем, образів-перевертнів, псевдоістин і мови «пригнобленого» як носія істини); 9) міфосценарій двобою добра і зла у «війні мітів» про Другу світову і Велику Вітчизняну війну (перемога — у дегероїзації, деміфологізації, десакралізації й багатовекторності осмислення історії); 10) ідеалізований образ України (у контексті комбінованої, перехрещуваної діаспорної ідентичності: ідеалізованої, реальної, асимільованої, самостійно відкритої); 11) концепт ідентичності (особистісної/національної/етнічної): перевернена мовна самоідентифікація, псевдоідентифікація — самоусвідомлення своєї національної ідентичності через чужу мову; ієрархія ідентичностей у контексті ранньомодерної України; 12) протиставлення націоналізму патріотизмові як моделювання різних типів ментальності; 13) концепт мови (двомовність як експлікація взаємин між старшим і молодшим братами крізь призму великодержавної й дискримінованої мов); 14) субфрейм «національна ідентичність» моделюється в опозитивній площині. Так, кримськотатарська ідентичність протистоїть «штучній ідентичності», а власне Інший — кримські татари, — ототожнюючись з образом жертви в домінантному для кримськотатарської ідентичності сценарії злочину, — ворогові (тоталітарній системі, кримській владі тощо). Опонентами, що проектується Іншим на аксіологічній шкалі, стають геополітичні гравці: Росія і Європа. У цьому ж колоніальному/

імперському дискурсі моделюється гібридна форма множинного Іншого, що проектує трансформовану з колективної ідентичності, при-
таманної Системі, помножену, множинну ідентичність як прихованого
ворога Системи, як етичний і нараційний виклик їй, як заперечення
й імпліцитного руйнівника Ми, тоталітарної деідентифікації, як інтен-
ція нової — анти тоталітарної — історії. Постколоніальному дискурсу
притаманна модифікована диспозиція: поневолювача—поневоленого.
Ця рольова модель характеризується домінуванням минулого, героїза-
цією поразок. Імперський дискурс із його запереченням і асиміляцією
Іншого вибудовує фіктивні ідентичності — замітники національних
ідентичностей — і створює міфи російської ідентичності, згруповані
навколо ідеї російськоцентричності.

Суспільно-політичний кластер складається з таких смислових до-
мінант міфосценарію протистояння «ми — вони», як 1) концепт влади
(через бінарні пари «влада — опозиція», «влада — народ», «ліві —
праві», «тоталітарне — демократичне», «демократичний рух — ре-
жим одноосібної влади». Останнє протистояння розгортає мікро-
сценарій спротиву/непокори/незгоди або мікросценарії очікування,
примирення та овиявлює стереотипізацію семантичного наповнення
його складників та референтну симулякризацію «слабкого» члена опо-
зиції. Протистояння «опозиція» — «позиція» характеризується роз-
балансованістю структури через розімкненість, розмитість поняття
«наші» й інтерпретується в міфологічному ключі: образами барона
Мюнхгаузена й дракона з його безкінечними реінкарнаціями «голів».
Переполюсування «влади» й «опозиції» лежить у площині цивіліза-
ційного вибору: проросійського чи проєвропейського); 2) концепт
помежів'я (міжвладдя) через динаміку порогових станів (напруги, три-
воги тощо); 3) опозитивний дублікат ядерного протистояння «свій —
чужий» (через референтно та символічно заповнені його складники:
«помаранчевий — біло-блакитний»); 4) концепт свободи (з полірефе-
рентним образом «своїх» і монолітним, збірним образом «чужих», се-
мантично тотожним образу-концепту ворога); 5) концепт ворога (че-
рез образ дволикої України: розкол на дві України як моделювання
віртуальної реальності з концентрованими аксіологічними полюсами,
як імператив подолання стереотипізованого розколу; протистояння
Східної і Західної України як ззовні привнесене, штучне кодування,
як виявлення конфлікту пам'ятей: історичної й квазіісторичної, прими-
ренням яких є загальнолюдська пам'ять); 6) концепт мови (пов'язаний
із так званим зонуванням України й ментальною амбівалентністю);
7) образи «чужого»/«інакшого» як означення «не-свого» (ідеальний

варіант — не-свій = інакший, але \neq чужий); 8) персоніфіковане протистояння (Ющенко — Янукович) в аксіологічному вимірі, у дзеркалі міфологічного космогонічного двобою добра і зла та світоглядно-топографічне протиставлення двох Україн — моделей, векторів руху; 8) концепт пограниччя, межовості, прикордоння (географічного положення України) як експлікація цивілізаційного протистояння, світоглядної амбівалентності, як утворення квазіструктури: «недо-Європи».

У топографічному кластері сценарій протистояння розгортається в координатах: 1) пограниччя (місто (Пловдив) як динамічне зміщення/змішування ідентичностей); 2) Східна — Західна Україна (в історико-культурологічному аксіологічному контексті). Синонімічним сценарієм у цьому кластері є сценарій спротиву системі культу в топографічно-ономастичному контексті (перейменування радянських топонімів як усвідомлено-підсвідома протидія чужому, привнесеному зовні, нав'язаному); 3) місто — село як опозиція модерності (космополітизму, демократії, лібералізму) варварству (неосвіченості, ідіотизму, холопству), віддзеркалення советських стереотипів, імплікація міфосценарію двобою світла і темряви; 4) мови (я-присвійна ідентичність на протигагу колективній ідентичності — форпосту советськості; 5) дуальності (Львова-«совоукра» і Львова-таємниці, Іншого — в екзистенційному вимірі, у площині міфу—антиміфу як постулювання змішаної ідентичності: домашньої/приватної — громадянської, конвертити (росіяни, що обрали українську національну самоідентичність) — ображені (ті, що сумніваються у виборі), між якими — носії локальної, львівської ідентичності та добровільно запроторені у світоглядне «гето»; Києва як перманентного маятника між російською й українською ідентичністю — у лінгвістичному контексті; Краків — Варшава, поєднані образом дому: дому-сховку й дому-руїни, тимчасового прихистку; 6) столиці — провінції; 7) образом мосту — символу діалогу, провідником до Іншого, експлікації трансценденції, виходу за уявні межі, ініціації, матеріалізованого й символічного шляху до Самості, медіатором між свідомим і несвідомим, символічним народженням Іншого в собі (через «овнутрішнення Іншого»), існування екзистенційної тріади: «Це є» — «Я є» — «Ти є».

У гендерному/феміністичному кластері міфосценарій протиставлення окреслюється 1) в космополітичному вимірі як імплікація архетипних моделей гноблення/насилля/поневолення, антитези чоловічого і жіночого логосів, явища андрогінності/дволикості людської природи — з акцентуацією стереотипних моделей і сценарію протидії підсвідомістю поведінковим гендерним стереотипам; 2) через сценарій

спротиву; 3) через семіотику жестів (оголення грудей «Фемен» як десакралізація й демаскування сакральної символіки жіночності/материнства; 4) оксюморонним поєднанням знаків різних культурологічних вимірів як експлікацією профанації сакральних символів, вербалізацією позиції Іншого, розгортанням сценарію домінування; 5) полііден-тичністю наратора як демонстрацією позиції Іншого та полілінгвальності світу; 6) поняттям національної ідентичності жінок.

Літературно-художній кластер ретранслює міфосценарій протистояння 1) мікросценарієм особистісного спротиву системі (через сценарій автокреації поета-особистості як запобігання розповсюдження «вірусу тоталітарної системи»; через музичну — джазову — форму протесту; через мережевий/самвидавний опір тоталітаризму); мікросценарієм вигнання (у тому числі — метафоричного) як дублікатом ініціації й способом світопізнання; 2) образом Іншого як забезпечення дуальності, внутрішнього руху — у поезії авангардизму; Інший концентрується в координатах Іншої країни, чужої мови, гендеру — для поетів Нью-йоркської групи; 3) концептом ідентичності (у контексті дихотомії особистісної й колективної відповідальності як реалізація сценарію псевдоспокутування, у площині мовних форм іншості, що відображають рівень віддаленості/наближеності до «совкових» стереотипів). Самоідентифікація моделюється образами мандрівної істоти й подорожі (від «свого» до «чужого», від себе до себе) як символічна ініціація (автокреація Я — культурної істоти), як екзистенційний шлях (інтро-чи екстравертний) з моделюванням Чужого як крайньої грані Іншого, а відтак — опозитивної гойдалки з руйнівною семантикою. Множинна ідентифікація з примірюванням масок і ролей, що окреслює рамки «імідж-ідентифікації», експлікує сценарій будування вавилонської его-вежі із заблокованими виходами й перетворюється на псевдоідентифікацію, протидією якій є моделювання простору зімкнених Я й Інших (філософія й поезія як сув'язь Самості та Іншості), а самоідентифікація в культурі моделює сценарій дзеркального самоусвідомлення (себе очима Іншого) та сценарій імперативу самоствердження. Породженням подвійної ідентичності або результатом втрати себе є образи селепка, що провокують тотожність діаспори й метрополії й антитезу діаспорного селєпа метрополітальному; 4) концептом мови (суржик як національна псевдоідентичність та псевдоісторія; мова як складник міфосценарію вигнання; автокомунікація як мовна домінанта сучасної української прози; ім'я як символ-код життя/долі митця, як провідник до таємниці ідентичності); 5) явищем кітчу (реінкарновані національні образи з «радянського козацького дискурсу» й колоніальної

епохи); 6) образом межі, пограниччя, в якому голос Іншого є пошуком мистецької самоідентифікації, власної поетичної дикції; 7) концептом пам'яті, через який об'єктивується сценарій «буття-разом» (мотиви дарунку, спогадів, оживлення Інших); 8) образом сну, що є передумовою креації Іншого й існування опозитивної структури (часова й образна двовимірність); 9) концептом тіла: тіла-провокації, тіла-маніфесту у постмодерному вимірі) як демонстрації соціального спротиву, постулювання самості-іншості.

Міфологема Героя репрезентує міфологічний сценарій двобою, протистояння, який є складовою міфологічного сценарію ініціації підтвердження/розвінчання статусу Героя-ініціанта. Таке накладання двох міфомоделей експлікує типи Героя, антигероя, псевдогероя, сакралізуючи/десакралізуючи його «подвиги». У запозиченій давньогрецькій/давньоримській міфопарадигмі Герой актуалізує традиційні сюжети про двобій, моделюючи міфологічний сценарій такого зразка: Г (герой) як міфонімний репрезентант сценарію, як генератор ідей/дій, А (антагоніст), ЛП (локус здійснення подвигу), Д (дії, секретні механізми здійснення подвигу), П (подвиг). У публіцистичному дискурсі Герой є умовою здійснення міфосценарію героїчного протистояння, а відтак — його структурно-семантичною домінантою. Профанно-симулятивний контекст реалізації цього сценарію виштовхує різноманітні типи образу Героя: міфологічний, історичний, новітній тощо. У публіцистичних текстах реалізується симулятивна міфомодель сценарію за допомогою образів ідеологічних трансформерів, як-от: Сталін→Бандера, Шухевич, члени УПА, оунівці, антигерой→герой, експлікуючи одночасно процес десовєтизації й пропагування українського національного міфу, а також зміну аксіологічного вектору розвитку України (від сценарію продукування ворогів до сценарію сприйняття Іншого). На шкалі позитивного/негативного розгортаються типи Героя: міфологізованого, здебільшого збірного образу (через міфологічні маркери, на кшталт безсмертя Героя, подвиги), культурного (ініційованого низкою обов'язкових умовностей задля проходження шляху випробувань), кітчевого (у контексті радянської ідеології). Автори публіцистичних текстів моделюють також образ антигероя/псевдогероя, зокрема в парадигмі колоніального, тоталітарного режиму. Так, фрагментарно окреслена координата Героя в дуалістичній парадигмі міфосценарію протистояння свідчить про її дескрипторно-семантичну гетерогенність. Моделюються кластери «міфогероя», «псевдо/антигероя», «культурного героя», «кітч-героя», «зеро-героя». Якщо в міфологічних/культурних кластерах Герой підтверджує свою сакральність через низку мотивів як ініціаційного,

так і героїзаційного штибу, то кластери з Героєм-симулякром розкривають симулятивну, профановану, мінус-символічну його природу, демонструючи таким чином поліфонічність публіцистичного тексту.

Продemonстровано усічену трифокусну міфомодель *макросценарію ініціації*, що в публіцистичному дискурсі, на відміну від художнього, ретранслює або «рудименти», або профанні його варіанти. Найбільш репрезентованим є фіктивна ініціація (цілої держави: «Острів Росія»), де замість духовної реінкарнації — лише імперські фантомні болі. Варіантами рудиментної ініціації є сценарій зіштовхування з Іншим, сценарій самопосягати Іншого, що відшукує свій шлях в десакралізованому сьогоденні, сценарій подорожі/мандрів (у якому експлікуються три варіації подорожнього: інтелектуал, волоцюга, мандрівник, навіяні есеями Юрія Андруховича, Василя Махна, Ігоря Померанцева); міфологема дороги, що проектує через мотиви пошуку й повернення міфологему Дому та допомагає розкрити поняття «динамічної екзистенції» — як «готовності бачити себе самого у змінних контекстах, у плинності й відносності, що їх експонує подорож» (Сливинський).

ВИСНОВКИ

Сучасні філологічні розвідки свідчать про пошуки науковцями універсальних констант, у яких зберігаються найдавніші пласти смислів, консервується космічна та етнічна пам'ять. Таким зарядженим космічністю резервуаром, ментальним кодом є міф, що, з одного боку, затягує до своїх тенет науковця, а з іншого — підказує йому, як не заблукати в міфопросторах. У парадигмі таких новітніх філологічних пошуків, пов'язаних із міфопоетичним дослідженням універсальних образів, мотивів, досліджується лише нещодавно введене в літературознавчий контент поняття міфологічного сценарію. Поняття міфологічного сценарію, що знайшло свою нішу в сучасних наукових дослідженнях із лінгвістики, психології, культурології, соціології й лише тестується в літературознавстві, окреслює проблемне поле питань, пов'язаних із його дефініцією та дескрипцією, а також віднайденням релевантних алгоритмів їх прочитання та дешифрування. Термінологічне ототожнення міфосценарію з поняттями традиційних/мандрівних/магістральних сюжетів, традиційних образів і мотивів, мономіфу тощо спонукає до відрефлектування літературознавчої дефініції цієї терміносполуки. Міфологічний сценарій розуміється нами як семіотичний конструкт, структурно-семантичний інваріант певних фоново-культурологічних та етнічних міфів, що має поліваріативну індивідуально-авторську текстову реалізацію.

Семіотична модель міфологічного сценарію характеризується:

- домінантно-периферійною структуризацією;
- дифузністю контурів структури і її складників;
- холістичністю структури;
- ізоморфізмом домінанти;
- образно-міфологічною й семантичною калейдоскопічністю периферійних компонентів;

- вербальними маркерами різних текстових рівнів: множинністю засобів образної, сюжетної, композиційної, наратологічної, мотивної тощо екстеріоризації;
- вербально/невербальними кодами інтенційності;
- відкритістю, гетерогенністю, амбівалентністю складників-маркерів;
- полівекторною семіотичною транспозицією: перенесенням знака однієї моделі в іншу;
- інтенціональним вектором;
- фрагментарністю текстових реалізацій;
- образно-мотивними модифікаціями;
- трансгенністю: перетіканням одного міфосценарію в інший;
- імпліцитністю контраверсійного міфосценарію: один міфосценарій може приховувати/інтенсифікувати інший;
- автоконструктивізмом: здатністю до самовідтворення.

Виокремлюємо три рівні міфологічних сценаріїв: міфосценарії першого рівня — мегасценарії — ядерного типу і моделюються навколо семіотичного ядра. В ядерних міфосценаріях початку і кінця домінанта ідентифікується 1) ізоморфами Хаосу й Космосу; 2) калейдоскопом традиційних а) сюжетів; б) образів; в) мотивів. Міфосценарій опозитивного типу відтворює архетипну дуалістичну модель світу і тому належить до першого рівня мегасценаріїв.

Мегасценарії репрезентовано макросценаріями другого рівня: віднайденого/втраченого раю, братовбивства, ініціації. Виокремлення цих макросценаріїв обумовлено поліваріативною текстовою репрезентацією в художньому дискурсі. Відкрита множинність індивідуально-авторських мікросценаріїв становить третій рівень. Так, **ідіостильові варіанти міфосценаріїв ядерного й опозитивного типів розгортають відкриту множинність текстових дублікатів** (табл.3):

Таблиця 3. Ідіостильові текстові дублікати міфосценаріїв

Текстові дублікати мегаміфосценаріїв ядерного типу	
початку	кінця
<ul style="list-style-type: none"> - занурення в глибини пам'яті, у підсвідоме = всезнання; - повернення до першопричини/в Хаос - «нерест Писанок»; - творення реальності (<i>Любо Дереш</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> - вічне покарання; - профанація через псевдо: псевдо-Месія, псевдообраність, псевдовчення тощо; - побудова Голгофи як вічне покарання за непослух (<i>Олег Гончаров</i>)

Текстові дублікати мегаміфосценаріїв ядерного типу	
початку	кінця
<ul style="list-style-type: none"> - дозрівання огірка; - народження голосу; - гра на дрімбі; «Видобування музики із себе»; - виношування і народження «нового життя»/дитини; - «одночасний вибух веселих — весільних — скрипок»; - сімба, проростання гороху (Марія Матіос) 	<ul style="list-style-type: none"> - жага «радісної, несамовитої музики, що несе в глибини чорні, невідані, небезпечні» (Марія Матіос)
<ul style="list-style-type: none"> - автотворення Космосу; - саджання й плекання саду довкола уявного будиночка — оберега від забуття; - будівництво «справжнього дому»; - пробудження; - воскресіння (Галина Пагутяк) 	<ul style="list-style-type: none"> - зміщення локусу руйнації ззовні всередину; - роздвоєння власного Я; - будування Вавилонської вежі; - плекання внутрішньої пустки (Галина Пагутяк)
<ul style="list-style-type: none"> - «переливання світла із атома в атом»; - будування/«малювання мостів» (творчий акт); - «проростання Бога»; - народження слова; - ріст трави; - «серцебиття дерев і велосипедів»; - будівництво-монтажування «нетривкого міжсезоння»; - згадування — пробивання «вгору по річищу» часу; - монтажування мостів, рихтування/фарбування стін; - «вагітність» Океанів «звуками», «снами», «рухами»/народження з Океанів «слів»; - моделювання урбаністично-артефактного виміру, де «дахами снують сновиди / в пошуках п'ятого виміру»; - видобування повітря; - народження поезії; 	<ul style="list-style-type: none"> - усвідомлена, навмисна загерметизованість людини у світі/в собі (Сергій Жадан)

Текстові дублікати мегаміфосценаріїв ядерного типу	
початку	кінця
<ul style="list-style-type: none"> - номінація — озвучення, оприявлення, матеріалізація «приголосних і гірких голосних»; - сакральне садівництво, під час якого ангели засівають душі-серця; - ліплення людини; - творення «великої небесної анімації»; - антропоморфізація космосу як результат нездійсненого сценарію людинотворення (<i>Сергій Жадан</i>) 	
<ul style="list-style-type: none"> - занурення в першохаос; - народження поезії (<i>Сергій Ткаченко</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> - безупинне повторення; - втрата пам'яті (<i>Сергій Ткаченко</i>)
<ul style="list-style-type: none"> - запліднення землі — сім'я смертоносними кулями; - народження «німої зозулі»; - сіяння — збирання врожаю слів; - творення «жінки зі снігу» (<i>Василь Сланчук</i>) 	
<ul style="list-style-type: none"> - дозрівання, витрушування, вискакування, вислизання місяця з нирок гіганта (<i>Андрій Курков</i>) 	
<ul style="list-style-type: none"> - виростання часу зі свідомості; - народження білого птаха зі світу видінь; - самоідентифікація та самореалізація, народження себе в собі (<i>Володимир Лис</i>) 	
<ul style="list-style-type: none"> - «народження дерева» з «мертвого дерева»: стільця, огорожі, полиці (<i>Таня Мальярчук</i>) 	
<ul style="list-style-type: none"> - повернення до сакрального центру, де «мого пупа закопано»; - крутіння колеса; - ліплення горщиків; - перегнивання дерева/людини; - збереження людиною душі; - антропологізація піроморфної першостихії (одухотворення печі); - працелюбство (<i>Володимир Дрозд</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> - революція як апокаліпсис; - криваві жнива, жнива «легіону Смерті»; - множення насіння бур'яну; - зачаття ненавистю і злобою (<i>Володимир Дрозд</i>)

Текстові дублікати мегаміфосценаріїв ядерного типу

початку	кінця
<ul style="list-style-type: none"> - моделювання рекомбінацій; - «спільнобудівнича толока»; - народження музики як утвердження присутності в оніричному світі; - збирання/перебирання/висипання/просушування/згортання тощо яблук, горіхів, квасолі, тютюнових цигарок; масажування жіночих тіл; - випивання кави, вина, чифіру тощо; реєстрування речей із кишень; - гра на фортепіано; - «перебуття» у світі; - дублювання текстів; - моделювання теперішнього за зразками і з елементів минулого; - фільмування подій-копії зображеного на знімку «середини тридцятих років»; - вживання в роль святого Франциска, фотографування, схемування послідовності епізодів — відпрацювання «механіки доступності екстазу»; - повторення фіксованих фрагментів дійсності через фотографування; - інсценування подій, описаних у щоденнику; - реконструювання події проектором на стіну; - «рисування», фотографування, будівництва містечка Ялівця; - визбирування спор і зараження ними «великого плаского каменя»; - перетворення років на насінину; - усвідомлення людиною власної сутності як дерева; - уподібнення квасоліні всього живого; - вирощування, плекання рослин = оживлення слів; 	<ul style="list-style-type: none"> - полон у «дискурсі речей» (Тарас Прохасько)

Текстові дублікати мегаміфосценаріїв ядерного типу	
початку	кінця
<ul style="list-style-type: none"> - кольороназивання; - анімація; - «розв'язування і зав'язування вузлів, руками і всім іншим»; - творення Дерева життя у фільмі Франца; - «живе малярство» (фільми Франца, у яких той оживлював картини); - створення фільму як комбінування ландшафтів; - копіювання сном Анни — спомину про майбутнє, — занотованого, зарисованого, зафільмованого Францом, копії картини Ієроніма Босха «Спокуси святого Антонія»; - зімкненість часопросторів; - «роблення» книжки; - «спілкування тілесних ландшафтів»; - «баювання»; - життя як читання/писання людиною свого/чужого тексту; - народження тексту як «доторки» (Тарас Прохасько) 	
<ul style="list-style-type: none"> - текстотворення в «позачассі», «писання під диктовку»; - авторське міфотворення — «витворення власного міфу — необхідної пропускну́ї прокладки межи текстом і світом»; - «шліфування, обточування, переливання в форми слів»; - добровільне самознищення автора; - читання; - народження слова; - подіє(життє)творення в реальному світі; - речетворення; - вихід у позачасся, за межі власної тілесності; 	<ul style="list-style-type: none"> - відсутність любові, втрата полегкості, неспроможність літати; - надмір слів, що знищує/забруднює/обезцінює середовище (Оксана Забужко)

Текстові дублікати мегаміфосценаріїв ядерного типу	
початку	кінця
<ul style="list-style-type: none"> - перехід «до іншого стану» — цільності — з можливістю (за бажанням) «народитися знову»; - рух донизу, політ «сторч головою», «вибух наосліп» як повернення до початків світотворення; - творення віршів; - повернення до хаосу; - «горорізьба», творення облич; - любов (Оксана Забужко) 	
<ul style="list-style-type: none"> - випікання хліба з лободи → відтворення райських картин; - борошноробство; - іконопис як наповнення світу світлом = сходження світу теїстичного верху на землю як утвердження присутності всюдисущого «Божого живого світу»; - народження життя в людині (Валерій Шевчук) 	<ul style="list-style-type: none"> - непроростання «квітки любові»; - невпинний ріст смутку, туги; - викривлення, спотворення дійсності; - полон заздрістю, жадобою збагачення; - омертвіння душі (Валерій Шевчук)
<ul style="list-style-type: none"> - народження сонця з музики; - «самовідданого поводитирства» (Лариса Паріс) 	<ul style="list-style-type: none"> - самогубство самотності (Неда Неждана)
<ul style="list-style-type: none"> - роздвоєння-розщеплення Я, ототожнення з усім, Метаморфози Я, втілення-вживлення-оживлення Я в усе довкола як поштовх до злиття, цілісності, збирання до купи; - провалювання в пустку власного Я; - занурення в морок власного «я», у глибини підсвідомого; - «винищення мудаків» (Іздрік) 	<ul style="list-style-type: none"> - поступовий відхід-втеча; - напівіснування-напівжиття; - «зависання на півдорозі»; - підвишеність в «якійсь непевній точці», позатраєкторність руху; - збіг зовнішнього хронотопу «ніби-світу» з внутрішнім хронотопом Я в точці «ніщо»; - шлях у нікуди; рух у п'їтьму; - провалювання в пустку власного Я; - занурення в морок власного Я, у глибини підсвідомого; - розщеплення власного Я на «віддзеркалення», «дзеркальних візаві», «розсипання» на друзки власної свідомості та аморфізація власного тіла; - переривання зв'язку з реальністю;

Текстові дублікати мегаміфосценаріїв ядерного типу	
початку	кінця
	<ul style="list-style-type: none"> - стискання/розширення мікрокосму до меж усіляких форм-субстанцій, виконання Я-свідомістю функцій природних стихій-руйнівників; - заготованість часопростору; - зйомки «науково-популярного порно-фільму», фіналом яких є «мертва тиша» й потойбічний «тихий спів»; - складання пазлів гри, кожен із яких — «постать, силует, абрис» — є лише «астенічними привидами по кутках кімнати», фігурами, що «від найлегшого доторку розсипалися на тисячі, мільйони, міради бездушних, безтілесних кульок»; - текстове автознищення (Іздрик)

Текстові дублікати макроміфосценаріїв ядерного типу		
двофокусних домінантно-периферійних		трифокусних
віднайденого / втраченого Раю	братовбивства	ініціації
приборкування «холодної гадини страху»; віднімання відьмацької сили; пошук/приручення долі; народження/пошук/приручення щезника; виношування минулого; знаходження чарівного цвіту — Божих Черевичків (Марія Mamioc)	припинення «небесної ворожнечі двох братів» (Каїна й Авеля) через примирення людей один з одним (Марія Mamioc)	«Музика-випробування» (весільна хора, мелодія «гора-маре») як ініціальний шлях (Марія Mamioc)

Текстові дублікати макроміфосценаріїв ядерного типу		
двофокусних домінантно-периферійних		трифокусних
віднайденого / втраченого Раю	братовбивства	ініціації
творення з «каменя небаченої краси й білизни» фігури Діви Марії як очищення й освячення нечистого каменя; єднання, взаємопроникнення усього в усе; знищення велетенської Вежі, яка зводиться здебільшого у свідомості, як пошук виходу з геометричної форми Всесвіту; підземний, «листяний» рай, маркований як потойбіччя; плекання-виросчування в собі «порожнечі» призводить до того, що Рай перетворюється на псевдорай; трансформація міфологеми «Віднайдений Рай» у «Втрачений Рай» — через не закінчений скульптором акт творення (Галина Пагутяк)	сестровбивство як одвічне єдиноспокутування гріха вбивці та жертви (Оксана Забужко)	повернення до первинного хаосу як ініціація «цілковитою самотністю» (Галина Пагутяк)
віднайдений розстріляного Раю (Василь Сланчук)		побудова «приватної» Голгофи і одягання тернового вінка без колючок ізсереди ни як псевдоініціація (Олег Гончаров)
текстотворення: «рекомбінації»; пізнання «тілесних ландшафтів» (Тарас Прохасько)		редукція («нескінченність наповнених нескінченністю секунд поступово може редукуватися до кількох слів, якими, наприклад, сказано все про цю людину в енциклопедії») як усвідомлення пустки (Тарас Прохасько)

Текстові дублікати макроміфосценаріїв ядерного типу		
двофокусних домінантно-периферійних		трифокусних
віднайденого / втраченого Раю	братовбивства	ініціації
руйнування дерева життя як знак Втраченого Раю (Володимир Дрозд)	«купання людей у злі лю- тому» як спокутування за братовбивство; дощ-сльози як каяття за прокляття вбивці (Володимир Дрозд)	доходження до нижньої точки вертикалі, пе- кла — як умова переро- дження і віднайдення омріяного щастя; терпимість, любов, до- бро і працелюбство як умова здійснення сценарію ініціації: «пе- репливе ріку той, хто не вбоїться виру і рук не опустить, хоч і суди- лося йому утонуту» (Володимир Дрозд)
		віднайдення себе справж- нього — через смерть, двійництво, втрату себе (Ярослав Верещак)
		втрата тілесних очей як здобування духовного зору (Валерій Шевчук)

Семіотичні моделі міфосценаріїв являють собою домінантно-периферійні сценарії міфологемно-міфомоделевого штибу: образи-міфологеми дешифруються крізь призму міфопоетичних кодів, що визначають концептуальні константи художньої картини світу того чи іншого письменника.

Так, основу міфологічних мегасценаріїв становить міфоядро — полісемантичний космогонічний/есхатологічний міфосюжет про створення / загибель світу — з відкритою парадигмою ізоморфів домінанти. Традиційні сюжети та образи, утворюючи семіотичну множинність репрезентантів, виступають у ролі периферійних елементів. Як домінантний (у своїй поліізоморфній іпостасі), так і периферійні складники моделі вербально експлікують прецедентні комплементарні парадигми.

Найбільш репрезентованими в українській літературно-художній практиці є такі варіанти семіотичної дво/три/чотирикомпонентної міфомоделі з комплементарними складниками:

запозичена міфопарадигма + індивідуально-авторська;

запозичена + етнічна давньоукраїнська + етнічна християнська + індивідуально-авторська;

запозичена + етнічна християнська + індивідуально-авторська;

етнічна давньоукраїнська + етнічна християнська + індивідуально-авторська;

етнічна християнська + індивідуально-авторська.

Міксовані з комплементарних запозичених, етнічних й індивідуально-авторських парадигм міфомоделі характеризуються поліморфізмом образів-креаторів, локацій-креацій, полісемантизмом сакральних діє-креацій.

Образи-міфологеми в текстах функціонують як креатори, що моделюють свої міфопростори, стилістично виявляючись на різних культурологічних зрізах: символів, знаків, провісників, психологічних асоціативів, медіаторів, хронотопів, що свідчить про багатогранність художнього образу як семіотичного компонента міфосценарію. Міфологеми виконують функції не лише тексто- й сюжетотвірних смислових елементів, але й креаторів, реконструкторів міфосценаріїв, виступаючи домінантами міфопоетичної картини світу того чи іншого митця.

Розпорошені, фрагментарні, неповні дескрипції поліваріативних індивідуально-авторських текстових реалізацій міфологічних сценаріїв стають певним «мірилом когезії опису» [Корвін-Пйотровська 2009:94], створюючи дескриптивний континуум, який дає змогу розглядати міфосценарій як полідомінантне холістичне семіотичне макроутворення. Опис макросценарію є сумою дескрипцій мікросценаріїв, поєднаних певними міфологічними домінантами. Мікроміфосценарії допасовують один одного, взаємореставруючи загублені, втрачені, відсутні фрагменти. Макросценарії початку, кінця, ініціації реалізуються через низку мікросценаріїв за партитивною формулою «семіотична сукупність — її семіотичний елемент». Мікросценарії синонімізуються й підпорядковуються одному макросценарію на засадах подібності/приналежності/дублювання/уточнення/поширення. Їх метафорично-метонімічно-синеكدохічна зв'язність зумовлена їхньою тематичною цілісністю. Генеративність міфосценарних варіацій у художньому дискурсі свідчить про включення метонімічного регістру семіотичної моделі *pars pro toto*.

Актуалізація міфосценаріїв у символічних формах (зокрема в художньому дискурсі) підтверджує думку Мірча Еліаде про ресакралізацію сучасного життя, що, як не дивно це звучить, відбувається паралельно з десакралізацією. Існування сакральних міфологічних матриць у символічному й симулятивному вимірах свідчить радше про процес відновлення сакральної парадигми, аніж її відмирання. А це підсилює оптимістичні прогнози стосовно вектору руху сьогодення: повернення (або спроба й бажання такого напрямку) до витоків, до поведінкового рецепторію, до стратегічного практикуму, чим можна вважати міфологічні сценарії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович С. Д. Біблія та формування сакрального простору європейської мистецької культури / Семен Абрамович. — Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. — 152 с. + іл.
2. Аверинцев С. С. К истолкованию символики мифа об Эдипе / С. С. Аверинцев // Античность и современность : сб. ст. : к 80-летию Ф. А. Петровского / [АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького] . — М., 1972. — С. 90–103.
3. Авраменко О. В. Роль мовленнєвого жанру ПЕРЕКОНАННЯ у фреймовій організації американського драматургічного тексту ХХ ст. [Електронний ресурс] / О. В. Авраменко // Архив научных публикаций. — Електрон. дані. — Режим доступу: www.rusnauka.com/. — Назва з екрана.
4. Агеєва В. Жінка-авторка як інопланетянка / Віра Агеєва // Жінка як текст: Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти / упоряд. Л. Таран. — Київ, 2002. — С. 199–205.
5. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму : монографія / Віра Агеєва. — Київ : Факт, 2003. — 320 с. — (Серія «Висока полиця»).
6. Адамчик В. В. Словарь символов и знаков : [тайн. символика, а также, все богатство символ. знаний в трактовке от К. Юнга, З. Фрейда до Фрезера и Шнайдера] / В. В. Адамчик. — М. : АСТ ; Минск : Харвест, 2006. — 240 с.
7. Александрова В. Г. Еліптичні конструкції в англомовному дискурсі / В. Г. Александрова // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 9, Сучасні тенденції розвитку мов : зб. наук. пр. — Київ, 2007. — № 2. — С. 3–8.
8. Анастасьєва Д. С. Інтертекстуальні зв'язки «Казки про калинову сопілку» Оксани Забужко [Електронний ресурс] / Д. С. Анастасьєва // Вісн. Донець.

- нац. ун-ту Серія Б, Гуманітарні науки. — Електрон. дані. — 2011 — № 1. — С. 13–18. — Режим доступу: <http://r.donnu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/1555/2/2011-1.pdf>. — Назва з екрана.
9. Андрієнко О. В. Соціальна міфологія у контексті суспільних трансформацій : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03 / Андрієнко Олена Володимирівна ; Донец. нац. ун-т. — Донецьк, 2008. — 19 с.
 10. Антоненко Н. П. Міфопоетика та лінгвосеміотика асоціативів у російських чарівних казках : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.02 / Антоненко Наталія Павлівна; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — Київ, 2014. — 20 с.
 11. Акіншина І. М. Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис.... канд. філол. наук : 10.01.01 / Акіншина Ірина Миколаївна ; Дніпропетр. нац. ун-т. — Дніпропетровськ, 2005. — 19 с.
 12. Анохіна Т. О. Онтологічне буття силенціальних лакун / Т. О. Анохіна // Філологічні трактати. — Суми, 2009. — Т. 1, № 3–4. — С. 55–60.
 13. Антична література : Довідник / Буркат О. П., Беляєв Р. С., Вишневська Н. О. та ін. За ред. С. В. Семчинського. Передм. О. Д. Поноваріва. — К. : Либідь, 1993. — 320 с.
 14. Антоненко Н. П. Міфопоетика та лінгвосеміотика асоціативів у російських чарівних казках : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.02 / Наталія Павлівна Антоненко; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — Київ, 2015. — 21 с.
 15. Апинян Г. Игра в пространстве серьезного : Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие / Г. Апинян ; С.-Петерб. гос. консерватория, Ин-т народов Севера Рос. гос. пед. ун-та. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003. — 398 с.
 16. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования) [текст]: учеб. пособ. для студ. пед. ин-тов по спец. «Иностранные языки» / И. В. Арнольд. — [3-е изд.] — М. : Просвещение, 1990. — 300 с.
 17. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. / Н. Д. Арутюнова. — 2-е изд., испр. — М. : Яз. рус. культуры, 1999. — 895 с. — (Язык. Семиотика. Культура).
 18. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других современных народов : в 3 т. / Александр Афанасьев — [Репринт издания 1865 г., с исправлениями]. — М. : Современ. писатель, 1995. — (Славянский мир).
Т. 1. — 412 с.
Т. 2. — 397 с.
Т. 3. — 415 с.
 19. Афанасьев А. Н. Происхождение мифа : ст. по фольклору, этнографии и мифологии / А. Н. Афанасьев — М. : Индрик, 1996. — 640 с.
 20. Багумян О. В. Текстова ситуація «соціальний захист»: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі різностильових англомовних текстів) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Багумян Олена Валентинівна ; Київ. нац. лінгв. ун-т. — Київ, 2004. — 240 с.

21. Базылев В. Н. Язык — ритуал — миф : (пособие по курсу) / В. Н. Базылев. — М. : Изд-во Моск. гос. лингвист. ун-та, 1994. — 228 с.
22. Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А. К. Байбурин ; АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. — Ленинград : Наука (Ленингр. отд-ние), 1983. — 191 с.
23. Байбурин А. К. Ритуал в системе знаковых средств культуры / А. К. Байбурин // Этнознаковые функции культуры / АН СССР, Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. — М., 1991. — С. 305–311.
24. Байбурин Ю. К. Ритуал: между биологическим и социальным / А. К. Байбурин // Фольклор и этнографическая действительность : [сб. ст. : к 75-летию со дня рожд. Б. Н. Путилова] / РАН, Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. — СПб., 1992. — С. 18–28.
25. Баринг-Гоулд С. Мифы и легенды Средневековья / Сабин Баринг-Гоулд ; пер. в англ. И. Б. Куликовой. — М. : ЗАО «Центрполиграф», 2009. — 382 с.
26. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія : [підручник] / П. Баррі ; пер. з англ. О. Погинайко. — Київ : Смолоскип, 2008. — 360 с. — (Серія «Пролегомени»).
27. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Ролан Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. — М. : Изд-во МГУ, 1987. — С. 387–422.
28. Барт Р. 1915–1980. Мифологии / Р. Барт ; пер. с фр. С. Зенкина. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1996. — 314 с.
29. Барт Р. Миф сегодня. / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М., 1989. — С. 72–130.
30. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Ролан Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. С. Косикова. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.
31. Батракова С. П. Искусство и миф: Из истории живописи XX века / С. П. Батракова. — М. : Наука, 2002. — 215 с.: ил.
32. Бауман Ю. Міфи суспільної свідомості у дзеркалі української преси / Юрій Бауман // Дух і літера. — 1998. — № 3–4. — С. 206–219.
33. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. — М. : Сов. писатель, 1963. — 363 с.
34. Башляр Г. Психоанализ огня : пер. с фр. / Гастон Башляр. — М. : Изд. гр. «Прогресс», 1993. — 176 с.
35. Безпечний І. Теорія літератури / Іван Безпечний. — Київ : Смолоскип, 2009. — 388 с.
36. Безхутрий Ю. М. Художній світ Миколи Хвильового : автореф. дис.... д-ра філол. наук : 10.01.01 / Безхутрий Юрій Миколайович ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Львів, 2003. — 35 с.
37. Белковский С. А. Инициация взросления в различных культурах [Электронный ресурс] / С. А. Белковский. — Электрон. дан. — Режим доступа: <http://www.follow.ru/article/265>. — Заглавие с экрана.

38. Бенуас Л. Знаки, символы и мифы / Л. Бенуас ; пер. с фр. А. Калантарова. — М. : Астрель: АСТ, 2006. — 158 [2] с. — (Cogito, ergo sum: «Университетская библиотека»).
39. Берн Э. Введение в психиатрию и психоанализ для непосвященных : пер. с англ. / Эрик Берн. — СПб. : Талисман, 1994. — 432 с.
40. Березовчук Л. Творчий портрет Сергія Жадана в інтер'єрі літературно-художньої політики [Електронний ресурс] / Лариса Березовчук // ЛИТЕР. NET : геополітич. сервер. Крым. клуб. — Електрон. дані. — Режим доступу: <http://www.liter.net/=Zhadan/bereza.html>. — Назва з екрана.
41. Бердяев Н. А. Опыт эсхатологической метафизики / Н. А. Бердяев // Царство духа и царство кесаря / Н. А. Бердяев. — М., 1995. — С. 292.
42. Бердяев Н. Смысл творчества. Опыт оправдания человека / Николай Бердяев. — 3-е изд. — Paris : YMCA-PRESS, 1991. — 452 с.
43. Біла А. Від ломки до ломки... (лірика Сергія Жадана) [Електронний ресурс] / Анна Біла // Кальміус : літ.-мистец. альм.- Електрон. дані. — 2000. — Число 1-2 — Режим доступу: <http://www.kalmiyus.h1.ru/nomer4/kryt/bila.shtml>. — Назва з екрана.
44. Бітківська Г. Інтерпретація образу Іншого в дорожньому нарисі літературного журналу [Електронний ресурс] / Галина Бітківська // Синопис : електр. фах. вид. / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, Гуманіт. ін-т. — Електрон. дані. — 2015. — № 4. — Режим доступу: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/issue/view/15>. — Назва з екрана.
45. Библейская энциклопедия. Иллюстрированная полная популярная / труд и изд. архимандрита Никифора. — Репр. изд. — М. : Терра, 1990. — 902 с.
46. Бирлайн Дж. Ф. Параллельная мифология / Дж. Ф. Бирлайн. — М. : КРОН-ПРЕСС, 1997. — 336 с.
47. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Жан Бодріяр ; пер. з фр. В. Ховкун. — Київ : Вид-во С. Павличко «Основи», 2004. — 230 с.
48. Бодриар Ж. Общество потребления: Его мифы и структуры / Жан Бодриар ; пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарская. — М. : Республика : Культур. революция, 2006. — 269 с. — (Мыслители XX века).
49. Бодріяр Ж. Фатальні стратегії / Жан Бодріяр ; пер. з фр. Л. Кононовича. — Львів : Кальварія, 2010. — 192 с.
50. Бойцун І. Є. Миські акварелі Сергія Жадана / І. Є. Бойцун, М. Мухаметзянова // Вісник Львів. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. — 2013. — № 2, ч. 2. — С. 5-10.
51. Бондар-Терещенко І. Постмодерн: геопоетика, психологія, влада : монографія / Ігор Бондар-Терещенко. — Тернопіль : Навч. кн. «Богдан», 2005. — 144 с.
52. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія / О. Є. Бондарева. — Київ : Четверта хвиля, 2006. — 512 с.
53. Бондарева О. Є. Жанровий код перевернутого Євангелія у п'єсі Олега Гончарова «Сім кроків на Голгофу» / О. Є. Бондарева // Русская литература:

- Исследования : сб. науч. тр. / Киев. нац. ун-т им. Т. Шевченко, Ин-т лит. им. Т. Г. Шевченко. — Киев, 2008. — Вып. 12. — С. 259–275.
54. Бондарева О. Є. Драматургічна поетика авторської міфології Ярослава Верещака (за п'єсою «Душа моя зі шрамом на коліні») / О. Є. Бондарева // Діалог культур — феномен у міждисциплінарному вимірі. — Дрогобич, 2013. — С. 55–76.
 55. Бондарева О. Є. Актуалізація досвіду «епічного театру» в сучасній українській драматургії / О. Є. Бондарева // Життя зі словом : ювіл. зб. на пошану докт. філол. наук, проф. М. Ткачука. — Київ ; Дрогобич, 2014. — С. 94–105.
 56. Борисова Т. О некоторых семиотических понятиях : (обзор) [Электронный ресурс] / Тамара Борисова // Зеленая лампа. — Электрон. дан. — Режим доступа: <http://jgreenlamp.narod.ru/pervois.htm>. — Заглавие с экрана.
 57. Брацка М. Етнічна парадигма «української школи» польського романтизму / М. Брацка. — Київ : Ун-т «Україна», 2009. — 218 с.
 58. Брацка М. Польська проза 40–80-х років XIX століття: міф — історія — цінності : монографія / М. Брацка ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — Київ : Талком, 2013. — 360 с.
 59. Бровко О. О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції : монографія / О. О. Бровко ; ДЗ «Луган. нац. ун-т ім. Т. Шевченка». — Луганськ : Вид-во ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2011. — 400 с.
 60. Бровко О. *Rhizome versus trees: естетичні можливості колажної поетики* / Олена Бровко // Масова література: проблеми інтерпретації, змісту та форми : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. 16–17 жовт. 2015 р. — Київ, 2015. — С. 22–25.
 61. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник для студ. вищих навч. закл. / Василь Будний, Микола Ільницький. — Київ : Києво-Могилян. академія, 2008. — 430 с.
 62. Булкіна І. Портрет героя на сірому тлі / Інна Булкіна // Критика : часопис. — Київ, Кембридж, 2004. — Рік 8, число 3. — С. 25–27.
 63. Буслаев Ф. И. Русский богатырский эпос. Русский народный эпос / Ф. И. Буслаев ; подгот. текста, заключит. ст. Э. Л. Афанасьева. — Воронеж, 1987. — 254 с.
 64. Валлін-Вейе Г. Й. Квіти, краєвид, література [публіч. лекція] / Ганс Йорген Валлін-Вейе ; [пер. з англ. І. Старовойт] ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Центр гуманіт. дослідж. — Львів : Центр гуманіт. дослідж. ; Київ : Смолоскип, 2012. — 75, [4] с. : іл. — (Університетські діалоги ; № 16).
 65. Ван Геннеп А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Арнольд Ван Геннеп ; пер. с фр.: Ю. В. Ивановой, А. В. Покровской ; послесл. Ю. В. Ивановой ; РАН, Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. — М. : Вост. лит., 1999. — 200 с. — (Серия «Этнографическая библиотека»).
 66. Василенко В. Краткий религиозно-философский словарь, 1996 г. [Электронный ресурс] / В. Василенко. — Электрон. дан. — Режим доступа: <http://terme.ru/dictionary/188>. — Заглавие с экрана.

67. Васильченко В. Обряд і мова як чинники неперервності традиції та формування Homo Traditionalis / В'ячеслав Васильченко // Молода нація : альманах. — 2008. — № 5. — С. 46–88.
68. Васильченко В. Традиції національної обрядовості в контексті самоорганізації та забезпечення життєдіяльності соціуму / В'ячеслав Васильченко // Молода нація : альманах. — 2015. — Спецвип. 53. — С. 140–152.
69. Вежицкая А. Язык. Культура. Познание / А. Вежицкая ; пер. с англ., отв. ред. М. А. Кронгауз, вступ. ст. Е. В. Падучевой. — М. : Рус. словари, 1996. — 416 с.
70. Вежицкая А. Семантические универсалии и описание языков / А. Вежицкая ; пер. с англ. А. Д. Шмелева ; под ред. Т. В. Булыгиной. — М. : Яз. рус. культуры, 1999. — I, XII, 780 с.
71. Вернадский В. И. Собрание сочинений. Т. 1. Биосфера и ноосфера / В. И. Вернадский. — Львов : АРС : Федерация орган. движения Украины, 2013. — 409, [3] с. — (Библиотека журнала ORGANIC UA; кн. 10. Серия «Отечественная мысль» ; кн. 4).
72. Веселовский А. Н. Избранные статьи / А. Н. Веселовский ; под общей ред.: М. П. Алексеева, В. А. Десницкого, В. М. Жирмунского, А. А. Смирнова ; вступ. ст. В. М. Жирмунского ; коммент. М. П. Алексеева /. — Ленинград : Гос. изд. «Художеств. лит.», 1939. — 572 с.
73. Виноградова Л. Н. Человек/не человек в народных представлениях / Л. Н. Виноградова. // Человек в контексте культуры. Славянский мир. — М., 1995. — С. 17–21.
74. Вознюк П. Державна політика злагоди у глибоко розділених суспільствах / Петро Вознюк // Молода нація : альманах. — 2015. — Спецвип. 53. — С. 79–84.
75. Войтович В. М. Міфи та легенди давньої України / В. М. Войтович. — Тернопіль : Навч. кн. «Богдан». 2005. — 392 с.
76. Волков Ю. Г. Человек : энциклопед. словарь/ Ю. Г. Волков, В. С. Поликарпов. — М. : Гардарики, 2000. — 520 с.
77. Волошук Л. Поліфонія художнього світу прози Марії Матіос [Електронний ресурс] / Лариса Волошук // Синопис : електр. фах. вид. / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, Гуманіт. ін-т. — Електрон. дані. — 2013. — № 1. — Режим доступу: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/18/13>. — Назва з екрана.
78. Воркачев С. Г. Счастье как лингвокультурный концепт / С. Г. Воркачев. — М. : ИТДГК «Гнозис», 2004. — 236 с.
79. Воробйова О. П. Художній текст: у пошуках метаметоду інтерпретації / О. П. Воробйова // Англістика та американістика. — 2013. — Вип. 10. — С. 7–11.
80. Вулис А. З. В мире приключений: Поэтика жанра / А. З. Вулис. — М. : Сов. писатель, 1986. — 384 с.
81. Гаджиев К. Введение в политическую науку / Камалудин Гаджиев ; Ин-т «Откр. о-во». — М. : Логос, 1997. — 544 с. : ил.

82. Гальчук О. В. «...Не минає міт!»: Античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920–1930-х років : монографія / О. В. Гальчук. — Чернівці : Кн. — XXI, 2013. — 552 с.
83. Гальчук О. В. «Ефект Мідаса», або До естетичної проблематики української лірики високого модернізму / О. В. Гальчук // *Studia Philologica* (Філологічні студії) : зб. наук. пр. — 2014. — Вип. 3. — С. 137–143.
84. Гачев Г. Образ в русской художественной культуре / Г. Гачев. — М. : Искусство, 1981. — 247 с.
85. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Г. Гачев. — М. : Изд. гр. «Прогресс», 1995. — 480 с.
86. Гейштор А. Слов'янська міфологія : пер. з пол. / Александр Гейштор. — Київ : ТОВ «Вид-во «Кліо», 2014. — 416 с. : іл.
87. Генералюк Л. Символіко-алегоричний концептуалізм Т. Шевченка: інтроспективна серія «Телемах — Діоген» [Електронний ресурс] / Леся Генералюк // *Культура України : електр. 6-ка.* — Електрон. дані. — Режим доступу: <http://elib.nplu.org/view.html?id=1329>. — Назва з екрана.
88. Генералюк Л. Візуальний код Шевченка [Електронний ресурс] / Леся Генералюк // *Слово і час.* — Електрон. дані. — 2004. — № 3. — С. 52–60. — Режим доступу: http://mdeksperiment.org/etv_page.php?page_id=2584&album_id=120&category=STATJI. — Назва з екрана.
89. Генон Р. Инициация и духовная реализация [Электронный ресурс] / Рене Генон // *Современный русский национализм : веб-сайт.* — Электрон. дан. — Режим доступа: <http://nationalism.org/vvv/guenon-initiation.htm>. — Заглавие с экрана.
90. Гирц К. Идеология как культурная система [Электронный ресурс] / К. Гирц ; пер. Г. Дашевского // *Новое литературное обозрение.* — Электрон. дан. — 1998. — № 29. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/authors/g/girts>. — Заглавие с экрана.
91. Гирц К. Интерпретация культур / Клиффорд Гирц ; пер. с англ., послесл. А. Елфимова ; Гл. ред. и авт. проекта: С. Я. Левит ; редкол. сер.: Л. В. Скворцов (председатель), И. Л. Галинская, Б. Л. Губман [и др.]. — М. : «Российская политическая энциклопедия» РОССПЭН, 2004. — 560 с. (Серия «Культурология. XX век»).
92. Гнатюк О. Між літературою і політикою : есеї та інтермедії / Оля Гнатюк. — Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. — 368 с.
93. Голобородько Я. Психологічні натюрморти Оксани Забужко : [про збірку «Сестро, сестро»] / Я. Голобородько // *Укр. мова та л-ра.* — 2005. — Число 15. — С. 20.
94. Голобородько Я. Буковинська орнаментика Марії Матіос / Я. Голобородько // *Вісн. НАН України.* — Київ, 2008. — № 3. — С. 66–73.
95. Голобородько Я. Фантомні тополи Галини Пагутяк / Ярослав Голобородько // Голобородько Я. Елізіум. Інкорпорація стратогем. — Харків : Фоліо, 2009. — С. 116–135.

96. Голобородько Я. Ю. Ірраціональні модуси Галини Пагутяк / Я. Ю. Голобородько // Українська література в загальноосвітній школі. — 2012. — № 11. — С. 2–5.
97. Головатий М. Ф. Політична міфологія : навч. посіб. / М. Ф. Головатий ; Міжрегіон. акад. упр. персоналом. — Київ : МАУП, 2006. — 144 с.
98. Головин С. Л. Всемирный потоп : миф, легенда или реальность? Популярное введение в библейский катастрофизм / С. Л. Головин. — Симферополь : Христиан. науч.-апологетический центр, 1999. — 80 с.
99. Голоднікова Ю. А. Город: сценарии виртуального карнавала / Ю. А. Голоднікова // Актуальні проблеми слов'янської філології. — 2010. — Вип. 23. — Част. 1. — С. 303–310.
100. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. Приложение : Акад. Н. И. Конрад о труде Я. Э. Голосовкера / Я. Э. Голосовкер ; сост. и авт. примеч.: Н. В. Брагинская, Д. Д. Леонов ; послесл. Н. В. Брагинской. — М. : Наука, 1987. — 218 с.
101. Голота Л. В. Епізодична пам'ять: роман / Л. В. Голота // Жіночий апокриф : вибр. тв. / Л. В. Голота. — Київ : Укр. письм., 2012. — С. 307–555.
102. Гордон Д. Терапевтические метафоры. Оказание помощи другим посредством зеркала / Д. Гордон. — СПб. : Белый кролик, 1995 — 1996 с.
103. Горошко Л. Символіка води в обрядовій традиції жителів Черкащини / Л. Горошко. — Київ : О. Філюк [вид.], 2014. — 256 с.
104. Грабовський С. Ідеології для сьогодення і майбуття: вибір за Україною / Сергій Грабовський // Молода нація : альманах. — 2015. — Спецвип. 53. — С. 6–24.
105. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета / Григорій Грабович ; пер. з англ. С. Павличко. — Київ : Рад. письм., 1991. — 212 с.
106. Грабович Г. Гоголь і міф України / Григорій Грабович // Сучасність : щомісяч. часоп. — 1994. — № 10. — С. 137–150.
107. Грабович Г. Шевченко, якого ми не знаємо : З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета / Григорій Грабович. — 2-ге вид. — Київ : Критика, 2014. — 414 с. — (Шевченкознавчі праці, 2).
108. Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях / А.-Ж. Греймас // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. — М. : ИГ «Прогресс», 2000. — С. 156–173.
109. Гринив В. Мифология бытия / В. Гринив. — Киев, 2004. — 218 с.
110. Гриценко О. Міфи / Олександр Гриценко // Нариси української популярної культури / О. Гриценко, М. Стріха, В. Солодовник [та ін.] ; Укр. центр культур. дослідж., Ін-т культур. політики. — Київ, 1998. — С. 335–388.
111. Гриценко О. Міфології, ідеології, громадські релігії : у пошуках виходу з кризи теоретичного перевиробництва / Олександр Гриценко // Дух і літера. — 1998. — № 3–4. — С. 167–185.
112. Губарева О. В. Формы репрезентации мифологической модели культуры в России конца XIX-первой половины XX вв. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 24.00.01 / Губарева, Ольга Викторовна ; Белгород. гос. ун-т. — Белгород, 2006. — 17 с.

113. Гудкова Н. Н. Сценарии манипуляций сознанием в рекламных текстах элитных товаров [Электронный ресурс] / Н. Н. Гудкова // Психолингвистика : материалы XXXIX Междунар. филол. конф. 15–20 марта 2010 г. Санкт-Петербург / С.-Петерб. гос. ун-т, Филол. фак. — Электрон. дан. — 2010. — С. 8–13. — Режим доступа: <http://www.genlingnw.ru/Staff/mart10ps.pdf>. — Заглавие с экрана.
114. Гундорова Т. Проявления Слова. Дискурсія раннього українсько-го модернізму. / Тамара Гундорова ; Укр. наук. ін-т Гарвард. ун-ту, Ін-т Критики. Серія «Критичні студії». — Вид. 2-ге, перероб. та доп. — Київ : Критика, 2009. — 448 с.
115. Гундорова Т. Симптоматика «хворого тіла» / Тамара Гундорова // Критика : часопис. — Київ; Кембридж, 2010. — Рік XIX, число 7–8. — С. 24–28.
116. Гундорова Т. Ворошиловград і порожнеча [Електронний ресурс] / Т. Гундорова // ЛітАкцент — світ сучасної літератури. — Електрон. дані. — Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/02/08/voroshylivhrad-i-porozhnecha/>. — Назва з екрана.
117. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї / Тамара Гундорова. — Київ : Грані-Т, 2013. — 548 с. — (Серія «De profundis»).
118. Данек Д. Психоаналіз і семіотичний аналіз : (тези) / Данута Данек // Теорія літератури в Польщі: антологія текстів: друга половина XX — початок XXI ст. / пер. з пол. С. Яковенка. — Київ, 2008. — С. 393–397.
119. Даниленко Ю. В. Соціальна міфологія як соціокультурний феномен (філософський аналіз) : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. : 09.00.03 / Даниленко Юлія Володимирівна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — Київ, 2008. — 17 с.
120. Дейк Т. А. ван Язык. Познание. Коммуникация : сб. работ / Т. А. ван Дейк ; сост. В. В. Петрова ; пер. с англ. яз. под ред. В. И. Герасимова ; вступ. ст.: Ю. Н. Караулова, В. В. Петрова — М. : Прогресс, 1989. — 312 с.
121. Дейчъ А. Мифъ о Прометейъ : лит.-ист. очеркъ / Александр Дейчъ // Ежемѣсячныя Литературныя и популярно-научныя приложения къ журналу «Нива» на 1912 г. — СПб., 1912. — Т. 3. — С. 91–108, 257–272.
122. Делез Ж. Что такое философия? = Qu'est-ce que la philosophie? / Жиль Делез, Феликс Гваттари ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. — М. : Ин-т эксперим. Социологии ; СПб. : Алетейя, 1998. — 286 с. — (Gallicinium).
123. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX–XX ст. / І. О. Денисюк. — К. : Вища школа, 1981. — 213 с.
124. Джонсон-Лэрд Ф. Процедурная семантика и психология значения / Ф. Джонсон-Лэрд // Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1988. — Вып. 23. — С. 234–257.
125. Джугастрянська Ю. Радісна пустеля Галини Пагутяк / Ю. Джугастрянська // Літературна дефіляда: сучасна українська критика про сучасну українську літературу / ред., упорядкув. В. Панченко. — К. : Темпора, 2012. — 544 с. — С. 32–49.

126. Добролюбов Я. Мифологии власти [Электронный ресурс] / Я. Добролюбов // Журнальный зал. — Электрон. дан. — Режим доступа: http://magazines.russ.ru/oz/2002/4/2002_04_45.html. — Заглавие с экрана.
127. Донченко О. А. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення): наукове видання. / О. А. Донченко, Ю. В. Романенко. — Київ : Либідь, 2001. — 334 с.
128. Дридзо А. Мальчик становится мужчиной [Электронный ресурс] / А. Дридзо // Вокруг света : журнал. — Электрон. дан. — 2016. — Режим доступа: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/4615/>. — Заглавие с экрана.
129. Дроздовський Д. Міфосвіт Антонича: вічне повернення / Дмитро Дроздовський // ЛітАкцент: сучасна література в колі твого читання: альманах. — Київ, 2009. — С. 383–386.
130. Дубинянська Я. Матриця Армагедона [Електронний ресурс] / Я. Дубинянська // ЛітАкцент: сучасна література в колі твого читання альманах. — Електрон. дані. — 2011. — Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/10/05/matrycja-armahedona/>. — Назва з екрана.
131. Дюркгейм Э. Самоубийство : соц. этюд / Э. Дюркгейм ; пер. с фр. А. Н. Ильинского ; под ред. В. А. Базарова ; с предисл. и библиогр. указ. рус. лит. о самоубийстве Г. И. Гордона. — СПб. : Н. П. Карбасников, 1912. — XXXII, 541 с.
132. Дюркгейм Э. О разделении общественного труда / Э. Дюркгейм ; пер. с фр. А. Б. Гофмана ; примеч. В. В. Сапова. — М. : Канон, 1996. — 432 с. — (История социологии в памятниках).
133. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни: тотемическая система в Австралии / Э. Дюркгейм // Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения : антология : пер. с англ., нем., фр. / [сост. и общ. ред. А. Н. Красников]. — М., 1998. — С. 176–231.
134. Дяченко С. І. «Пригоди молодого лицаря : роман з козацьких часів» Спиридона Черкасенка (типологія жанру, специфіка образної системи і способи її художньої реалізації) : автореф. дис.... канд. філол. наук : 10.01.01 / Дяченко Світлана Іванівна ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. — Київ, 2001. — 20 с.
135. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : слов.-довід. / В. В. Жайворонок ; НАН України, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. — Київ : Довіра, 2006. — 703 с.
136. Жайворонок В. В. Українська етнолінгвістика : нариси : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / В. В. Жайворонок ; НАН України, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. — Київ : Довіра, 2007. — 262 с.
137. Жулинський М. Чи вгамує поет спрагу світла? / М. Жулинський // Заявити про себе культурою: тези трибунні, позатрибунні, а також роздуми й сповіді за парадною завісою / М. Жулинський. — Київ, 2001. — С. 464–475.
138. Жулинський М. На самотині з Богом / Микола Жулинський // Дрозд В. Листя землі. Кн. 1 / Володимир Дрозд. — Київ, 2009. — С. 8–35.

139. Жулинський М. Г. Нація. Культура. Література : нац.-культ. міфи та ідейно-естет. пошуки укр. л-ри / Микола Жулинський. — Київ : Наук. думка, 2010. — 560 с.
140. Жулинський М. Яким корінням живе дерево? / М. Жулинський // Наближення. Літературні діалоги. — К.: Дніпро, 1986. — С. 122–171.
141. Завадська Н. В. Фольклорний мотив заборони у прозі Марії Матіос / Н. В. Завадська // Вісн. Житомир. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Філологічні науки. — Житомир, 2014. — Вип. 4. — С. 286–289.
142. Заморева А. В. Концепт «общая оценка» в русской картине мира / А. В. Заморева // Русская филология : укр. вестн. — Харьков, 2009. — № 2. — 94 с.
143. Заріцька В. В. Новітня міфологія як елемент соціальних технологій: соціально-філософський аспект : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03 / Заріцька Віта Володимирівна ; АПН України, Ін-т вищ. освіти. — Київ, 2008. — 20 с.
144. Заярнюк А. Література в історії та історіографії / Андрій Заярнюк // Історії літератури: Збірник статей / Упоряд. О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка). — Київ : Смолоскип; Львів : Літопис, 2010. — 184+184 с.
145. Зборовська Н. В. Психоданаліз і літературознавство : посібник / Н. В. Зборовська. — Київ, 2003. — 392 с. — (Серія «Альма-матер»).
146. Зборовська Н. Код української літератури : проект психоісторії новіт. укр. л-ри / Н. В. Зборовська. — Київ : Академвидав, 2006. — 504 с. — (Монограф).
147. Зборовська Н. Фемінізм як сестровбивство / Ніла Зборовська // Код української літератури : проект психоісторії новіт. укр. л-ри / Ніла Зборовська. — 2006. — С. 457–498.
148. Зборовська Н. Відьмацька ересь Оксани Забужко (аналіз нової книги) / Ніла Зборовська [Електронний ресурс] // Livejournal. — Електрон. дані. — 2007. — Режим доступу: <http://zborovska.livejournal.com/3841.html>. — Назва з екрана.
149. Зборовська Н. Час, коли українські дружини стають відьмами / Ніла Зборовська // Слово і час. — 2008. — № 8. — С. 73–76.
150. Зварич І. М. Архетип і основа художньої традиції : конспект лекції / І. М. Зварич ; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. — Чернівці : Рута, 2005а. — 47 с.
151. Зварич І. М. Міф як феномен людського мислення : конспект лекції / І. М. Зварич ; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. — Чернівці : Рута, 2005b. — 24 с.
152. Зварич І. М. Міф і слово в просторово-часовому моделюванні дійсності : навч. посіб. / І. М. Зварич ; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. — Чернівці : Рута, 2005с. — 104 с.
153. Зварич І. М. Міф у генезі художнього мислення / І. М. Зварич ; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. — Чернівці : Золоті литаври, 2002. — 236 с.

154. Зварич І. М. Міф у сучасному художньому мисленні : конспект лекції / І. М. Зварич ; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича.. — Чернівці : Рута, 2006. — 43 с.
155. Зеленский В. Словарь аналитической психологии [Электронный ресурс] / В. Зеленский. // Национальная психологическая энциклопедия. — Электрон. дан. — 2016. — Режим доступа: <http://vocabulary.ru/dictionary/11/word/%C8%CD%C8%D6%C8%C0%D6%C8%DE>. — Заглавие с экрана.
156. Зелінська Л. В. Антиколоніальний дискурс і постколоніальна критика в контексті міжкультурної комунікації / Л. В. Зелінська // Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія». Серія філологічна. — Острог, 2009. — Вип. 11. — С. 613–621.
157. Землянська А. В. Біблійні мотиви у романі М. Матіос «Солодка Даруся» [Електронний ресурс] / А. В. Землянська, О. Т. Кольцова // Наук. зап. Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Серія: Літературознавство. — Електрон. дані. — 2014. — Вип. 1. — С. 40–48. — Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2014_1\(1\)_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2014_1(1)_7). — Назва з екрана.
158. Зімін О. В пошуках ідеальної жінки. Рецензія на повість Василя Слпачука «Жінка зі снігу» [Електронний ресурс] / Олексій Зімін. — Електрон. дані. — Режим доступу: <http://zimin.in/?p=145>. — Назва з екрана.
159. Евгеньева Т. В. Социально-психологические основы формирования политической мифологии / Т. В. Евгеньева // Современная политическая мифология: содержание и механизмы функционирования / сост.: А. П. Логунов, Т. В. Евгеньева. — М., 1996. — С. 22–32.
160. Евгеньева Т. В. Технологии социальных манипуляций и методы противодействия им. Рабочая тетрадь / Т. В. Евгеньева. — СПб.: Питер-Юг, 2007. — 80 с.
161. Ейзенштейн С. Эстетика кіномистецтва. Дослідження. Статті. Лекції / Сергій Ейзенштейн. — Київ : Мистецтво, 1978. — 310 с. : портр.
162. Еліаде М. Священне і мирське. — Міфи, сновидіння і містерії. — Мефістофель і Андрогін. — Еліаде М. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / М. Еліаде ; пер.: Г. Кьорян, В. Сахно. — Київ : Вид-во С. Павличко «Основи», 2001. — 591 с.
163. Елисова М. О. Универсальный символ «мировое древо» и его образно-речевые парадигмы в художественных текстах Бориса Пастернака : дис.... канд. филол. наук : 10.02.02 / Елисова Медина Оразмухамедовна ; Киев. нац. ун-т им. Т. Шевченко, Ин-т филологии. — Киев, 2006. — 242 л.
164. Ємець-Доброносова Ю. Ефект Прохаська / Юлія Ємець-Доброносова // Критика : часопис. — 2005. — Рік 9, число 3. — С. 27–28.
165. Єременко О. В. Синкретизм художньої образності в українській прозі другої половини XIX — початку XX століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 / Єременко Олена Володимирівна ; Київ.нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — Київ, 2008. — 39 с.
166. Єременко О. *Інтерсеміотичні тропи як жанротворчий чинник* / Олена Єременко // Літературний процес: методологія, імена, тенденції.

- Філологічні науки : зб. наук. пр. / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. — Київ, 2013. — № 2. — С. 6–9.
167. Ионов И. Н. Историческое бессознательное и политический миф. Историографический очерк. / И. Н. Ионов // Современная политическая мифология: содержание и механизмы функционирования / сост.: А. П. Логунов, Т. В. Евгеньева. — М., 1996. — С. 5–22.
 168. Ізотова Н. Репрезентація кластерного концепту шлях до слави крізь призмю взаємодії його складників (на матеріалі англомовної біографічної прози ХХ століття) [Електронний ресурс] / Наталя Ізотова. — Електрон. дані. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/VZhDU/2010_51/vip51_27.pdf
 169. Інтерв'ю «Мені пощастило на старті...»: Розмова з Оксаною Забужко // Жінка як текст : Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко : фрагменти творчості і контексти / Упоряд. Л. Таран. — К. : Факт, 2002. — 208 с. — (Літ. проект «Текст + контекст». Знакові літ. доробки та навколо них). — С. 177–198.
 170. Ісаєнко К. П. Особливості презентації жіночого образу у прозі Марії Матіос / К. П. Ісаєнко // Наук. зап. Ніжин. держ. ун-ту ім. М. Гоголя. Серія: Філологічні науки. — Ніжин, 2011. — С. 6–8.
 171. Ісаєнко К. П. Стилістичні особливості прози О. Забужко і М. Матіос (спроба порівняльного аналізу) / К. П. Ісаєнко // Наук. зап. Ніжин. держ. ун-ту ім. М. Гоголя. Серія: Філологічні науки. — Ніжин, 2012. — С. 12–14.
 172. Історії літератури : зб. ст. / упоряд.: О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська ; Центр гуманіт. дослідж. — Київ : Смолоскип ; Львів: Літопис, 2010. — 184 с. — (Соло триває... нові голоси на пошану Соломії Павличко ; № 4).
 173. Історія української літератури ХХ століття : підручник для студ. гуманіт. спец. вузів. У 2 кн. Кн. 2. Друга половина ХХ століття / В. П. Агеева, С. М. Андрусів, Л. С. Бойко [та ін.] ; ред. В. Г. Дончик. — Київ : Либідь, 1998. — 456 с.
 174. Каганов Ю. Мова та ідеологія : радянська уніфікація vs українська ідентичність / Юрій Каганов // Молода нація : альманах. — 2015. — Спецвип. 53. — С. 90–113.
 175. Казміренко В. П. Особистісне прийняття відповідальності в політичному виборі / В. П. Казміренко // Наукові студії із соціальної та політичної психології : зб. ст. / Акад. пед. наук України, Ін-т соц. та політ. психології АПН України. — 2003. — Вип. 7. — С. 186–198.
 176. Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием / С. Г. Кара-Мурза. — Киев : Оріяни, 2000. — 448 с.
 177. Кассирер Э. Эссе о человеке / Эрнст Кассирер // Мистика, религия, наука. Классики мирового религиоведения : антология. — М., 1998. — С. 386–387.
 178. Кассирер Э. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры / Эрнст Кассирер ; пер. А. Муравьева // Проблема человека в западной философии : переводы / сост. и послесл. П. С. Гуревича. — М., 1988. — С. 3–30.

179. Кассирер Э. Избранное: Индивид и космос / Эрнст Кассирер. — М. ; СПб. : Университ. кн., 2000. — 654 с. — (Книга света).
180. Кассирер Э. Философия символических форм Т. 1. Язык [Электронный ресурс] / Эрнст Кассирер. — Электрон. дан. — М. ; СПб., 2001. — 271 с.. — Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/kassirer-phil_simv_form-2-8l.pdf. — Заглавие с экрана.
181. Кереньи К. Введение в сущность мифологии / К. Кереньи, К.-Г. Юнг // Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов / К.-Г. Юнг ; пер. с англ. В. В. Наукованова. — Киев, 1996. — С. 11–210.
182. Коваленко О. В. Мотиви дороги (рух і процесуальність) у поезії Сергія Жадана (на матеріалі збірки «Цитатник») / Патологічна потреба дороги у поезії Сергія Жадана (на матеріалі збірки «Цитатник») / О. В. Коваленко // Магістеріум. Літературознавчі студії. — 2010. — Вип. 38. — С. 90–93.
183. Козак С. В. «Людина і природа» у малюванні побуту в літературно-художньому дискурсі [Електронний ресурс] / С. В. Козак // Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. — Електрон. дані. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/vkhnu/Rgf/2011_953/11ksvldh.pdf. — Назва з екрана.
184. Кольев А. Политическая мифология: Реализация социального опыта. / А. Кольев — М. : Логос, 2003. — 384 с.
185. Колесник О. С. Лінгвокультурні особливості міфологічних сценаріїв [Електронний ресурс] / О. С. Колесник // Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського : веб-сайт. — Електрон. дані. — 2009. — С. 122–134. — Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/zrgf/2009_24/Articles/Kolesnik%20RGF24.pdf. — Назва з екрана.
186. Колесник О. С. Лінгвокультурні особливості міфологічних просторів / О. С. Колесник // Вісн. Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна — 2009. — № 848, вип. 58. — 2009. — С. 72–82.
187. Колесник О. С. Функціональні особливості номінативних одиниць вербалізації міфологічних концептів у поетичному дискурсі (на матеріалі англомовних текстів рок-пісень кінця ХХ століття) [Електронний ресурс] / О. С. Колесник // Zhytomyr State University Library : web-site. — Електрон. дані. — Режим доступу: <http://eprints.zu.edu.ua/1485/1/04koskpd.pdf/>. — Назва з екрана.
188. Колесник А. С. Языковые средства создания мифологической картины мира: лингвокогнитивный аспект (на материале древнеанглийского эпоса и современных британских художественных произведений жанра фэнтези) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 [Электронный ресурс] / Колесник Александр Сергеевич ; Киев. нац. лингвист. ун-т. — Электрон. дан. — Киев, 2003. — Режим доступа: <http://31f.ru/author-abstract/227-avtoreferat-yazykovye-sredstva-otrazheniya-mifologicheskoy-kartiny-mira-lingvokognitivnyj-aspekt.html>. — Заглавие с экрана.
189. Колесник О. С. Мовні засоби відображення міфологічної картини світу: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі давньоанглійського епосу

- та сучасних британських художніх творів жанру фентезі) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Колесник Олександр Сергійович ; Київ. нац. лінгв. ун-т. — Київ, 2003. — 20 с.
190. Колесник О. С. Міфологічний простір крізь призму мови та культури : монографія / О. С. Колесник. — Чернігів : РВВ ЧНПУ ім. Т. Г. Шевченка, 2011. — 312 с.
 191. Колошук Н. Г. Про специфіку сюжетно- й характеротворення в сучасному українському романі-епопеї (В. Дрозд, «Листя землі») / Н. Г. Колошук // Літературоведческий сборник. — Донецьк, 2004. — Вип. 20. — С. 131–150.
 192. Коновалова Ж. Ф. Советский «рай на земле» / Ж. Ф. Коновалова // Образ рая: от мифа к утопии. Серия: Symposium.— СПб., 2003. — Вип. 31. — С. 176–179.
 193. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Дорота Корвін-Пйотровська ; пер. з пол. З. Рибчинська. — Львів : Літопис, 2009. — 208 с.
 194. Косарев А. Ф. Философия мифа: Мифология и ее эвристическая значимость. / А. Ф. Косарев. — М. : Per Se ; СПб. : Университет. кн., 2000. — 304 с.
 195. Косицька Н. Топос пограниччя у прозі Марії Матіос : міфопоетичний аспект / Наталія Косицька // Вісн. Львів. ун-у. Серія філологічна. — Львів, 2014. — Вип. 60, ч. 2. — С. 309–315.
 196. Косицька Н. В. Есхатологічна модель у повісті «Армагедон уже відбувся» Марії Матіос [Електронний ресурс] / Н. В. Косицька. — Електрон. дані. — Режим доступу: <http://litbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/24.4.10.pdf>. — Назва з екрана.
 197. Костомаров М. Слов'янська міфологія / Микола Костомаров ; упоряд., приміт.: І. П. Бетко, А. М. Полотай ; вступ. ст. М. Т. Яценка. — Київ : Либідь, 1994. — 384 с.
 198. Котик-Чубінська М. Дорожні знаки до Ворошиловграда / Марія Котик-Чубінська // Критика прози: статті та есеї / В. Неборак, І. Котик, М. Котик-Чубінська, М. Барабаш, К. Левків : Львів. вид-ня Ін-ту ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — К. : Грані-Т, 2001. — 328 с. — С. 84–98.
 199. Кохановська Т., Назаренко М. Василь Шкляр — через жанр до міфу / Тетяна Кохановська, Михайло Назаренко // Літературна дефіляда: сучасна українська критика про сучасну українську літературу / ред., упорядкув. В. Панченко. — К. : Темпора, 2012. — 544 с. — С. 209–229.
 200. Коцарев О. «Москалиця» — міцна проза і піар-класика не для гурманів / Олег Коцарев // ЛітАкцент: сучасна література в колі твого читання : альманах. — Київ, 2009. — Вип. 1. — С. 324–326.
 201. Коцарев О. Безнадійні віра і любов Сергія Жадана / О. Коцарев // Літературна дефіляда: сучасна українська критика про сучасну українську літературу / ред., упорядкув. В. Панченко. — К. : Темпора, 2012. — 544 с. — С. 230–249.

202. Кочерга С. О. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів : монографія / С. О. Кочерга. — Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. — 656 с.
203. Крістева Ю. Полілог / Юлія Крістева ; пер. з фр. П. Тарашука. — Київ : Юніверс, 2004. — 480 с.
204. Кривчикова О. В. Національний міф та його трансформація в українській еміграційній поезії (на прикладі «празької школи») : автореф. дис.... канд. філол. наук : 10.01.01 / Кривчикова Оксана Вікторівна ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — Київ, 2002. — 20 с.
205. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина ; под общ. ред. Е. С. Кубряковой. — М. : МГУ, 1996. — 245 с. : ил..
206. Кука І. М. Фреймове моделювання мовленнєвого жанру теледебатів / І. М. Кука // Вісн. ЛНУ ім. Т. Шевченка. — № 9, ч. 2. — Київ, 2011. — С. 52–57.
207. Куликова Е. Ю. Райский топос в лирике В. Ходасевича / Е. Ю. Куликова // Образ рая: от мифа к утопии. Серия: Symposium. — СПб., 2003. — Вып. 31. — С. 215–219.
208. Кучменко Е. М. Роль міфу у розвитку світової культури / Е. М. Кучменко. — Київ, 1999. — 280 с.
209. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой : [пер. с англ.] / Джозеф Кэмпбелл; [вступ. ст. Н. Калины]. — М. ; Киев : РЕФЛ-бук : АСТ, 1997. — 378, [4] с. : ил. — (Astrum sapientiae).
210. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лицами: Миф. Архетип. Бессознательное. / Дж. Кэмпбелл. — Киев : София, 1997. — 336 с.
211. Лакан Ж. Я в теории Фрейда и в технике психоанализа [Электронный ресурс] / Жак Лакан. — Электрон. дан. — М. : Логос, 1999. — Режим доступа: http://royallib.com/book/lakan_gak/ya_v_teorii_freyda_i_v_tehnike_psihoanaliza_195455.html. — Заглавие с экрана.
212. Лакофф Дж. Когнитивные аспекты языка / Дж. Лакофф // Новое в зарубежной лингвистике / Дж. Лакофф, М. Джонсон. — М., 1988. — № 23. — С. 34–58.
213. Лакофф Дж. Лингвистические гештальты [Электронный ресурс] / Дж. Лакофф // Новое в зарубежной лингвистике. — Электрон. дан. — М., 1981. — Вып. 10 : Лингвистическая семантика. — http://www.classes.ru/grammar/155.new-in-linguistics-10/source/worddocuments/_19.htm. — Заглавие с экрана.
214. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон // Теория метафоры. — М., 1990. — С. 387–415.
215. Лангаккер Р. У. Когнитивная грамматика : [науч.-аналит. обзор. : перевод / Р. У. Лангаккер ; РАН, ИНИОН. — М. : ИНИОН, 1992. — 55, [1] с. : ил. — (Серия «Актуальные проблемы прикладного языкознания»).
216. Лебон Г. Психология толп / Г. Лебон // Психология толп : перевод. — М., 1998. — С. 15–256.
217. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление / Л. Леви-Брюль // Психология мышления. — М., 1980. — С. 130–140.

218. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леви-Брюль. — М. : Педагогика-Пресс, 1994. — 608 с. — (Серия «Психология: Классические труды»).
219. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс ; пер., вступ. ст. и прим. А. Б. Островского. — М. : Республика, 1994. — 384 с. : ил. — (Мыслители XX в.).
220. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс ; пер. с фр. В. Иванова. — М. : Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. — 512 с. — (Серия «Психология без границ»).
221. Література. Теорія. Методологія : зб. ст. / пер. з пол. С. Яковенка ; упоряд. і наук. ред. Д. Улицької. — 2-ге вид. — Київ : Вид. дім «Києво-Могилян. акад.», 2008. — 543 с.
222. Литвак М. Из Ада в Рай: Избранные лекции по психотерапии (учебное пособие) [Электронный ресурс] / Михаил Литвак. — Электрон. дан. — Ростов н/Д. : Феникс, 1997. — 448 с. — Режим доступа: http://loveread.ec/read_book.php?id=45064&p=85. — Заглавие с экрана.
223. Лобок А. Антропология мифа / Александр Лобок. — Екатеринбург : Банк культур. информ., 1997. — 688 с. — (Библиотека философа: Философский андеграунд Урала).
224. Логический анализ языка. Космос и хаос. Концептуальные поля порядка и беспорядка / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. — М. : Индрик, 2003. — 640 с.
225. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / Алексей Лосев. — М. : Искусство, 1976. — 367 с.
226. Лосев А. Ф. Гесиод и мифология [Электронный ресурс] / А. Ф. Лосев // Эстетическая терминология ранней греческой литературы. — Электрон. дан. — М., 1954. — Режим доступа: <http://sno.pro1.ru/lib/losev2/31.htm>. — Заглавие с экрана.
227. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / Алексей Лосев. — М. : Политиздат, 1991. — 525 с. — (Мыслители XX века).
228. Лосев А. Диалектика мифа / Алексей Лосев. — М. : Академ. Проект, 2008. — 303 с. — (Серия «Философские технологии»).
229. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф : тр. по языкознанию / Алексей Лосев. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. — 479 с.
230. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства. Структура художественного текста [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман // Библиотека Гумер. Литературоведение. — Электрон. дан. — М., 1970. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_Index.php. — Заглавие с экрана.
231. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха : пособие для студентов / Ю. М. Лотман. — Ленинград : Изд-во «Просвещение», 1972. — 272 с.
232. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман // О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. — СПб., 1996. — С. 18-252.
233. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек-текст — Семиосфера-история / Ю. М. Лотман. — М. : Яз. рус. культуры, 1996. — 464 с.

234. Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа / Ю. М. Лотман. — М. : Гнозис, 1994. — 547 с.
235. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. — М. : Гнозис : Изд. гр. «Прогресс», 1992. — 272 с.
236. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман // Об искусстве / Ю. М. Лотман. — СПб, 2005. — С. 288–372 ; 482–671.
237. Лотман Ю. М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Об искусстве / Ю. М. Лотман. — СПб, 2005. — С. 423–435.
238. Лузина Т. И. Русское сектантство: в поисках «земного рая» / Т. И. Лузина // Образ рая: от мифа к утопии. Серия: Symposium. — СПб., 2003. — Вып. 31. — С. 183–186.
239. Лукьянова А. Мужская инициация [Электронный ресурс] / А. Лукьянова. — Электрон. дан. — Режим доступа: <http://zygmantovich.com/?p=726>. — Заглавие с экрана.
240. Луньова Т. В. До питання про епістемологічні основи використання поняття «фрейм» у сучасних лінгвокогнітивних дослідженнях / Т. В. Луньова // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка — Київ, 2008. — Вип. 13. — С. 195–202.
241. Луцюк М. В. Біблійна космогонія на тлі давньосхідних міфічних систем / Микола Луцюк // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. пр. — 2004. — Вип. 10. — С. 359–366.
242. Луцюк М. Еволюція близнюкового міфу в давньосхідній традиції [Електронний ресурс] / Микола Луцюк // Синопис : електр. фах. вид. / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, Гуманіт. ін-т. — Електрон. дані. — 2015. — № 3. — Режим доступу: <http://elibrary.kubg.edu.ua/10981/1/160#>. — Назва з екрана.
243. Маерчик М. Ритуал і тіло: Структурно-семантичний аналіз обрядів українського родинного циклу / Марія Маерчик. — Київ : Критика, 2011. — 328 с.
244. Мак-Люен М. Галактика Гутенберга: Становлення людини друкованої книги / Маршалл Мак-Люен ; пер. з англ.: А. А. Галушки, В. І. Постнікова. — Київ : Ніка-Центр, 2015. — 388 с. — (Серія «Зміна парадигми» ; вип. 1).
245. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов [Электронный ресурс] / Марк Маковский. — Электрон. дан. — М., 1996. — 416 с. : ил. — Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/404293/>. — Заглавие с экрана.
246. Малахов В. Міф про міф. Національна міфологія як тема сучасної міфотворчості / Віктор Малахов // Дух і літера. — 1998. — № 3–4. — С. 76–83.
247. Малиновский Б. Магия, наука и религия : пер. с англ [Электронный ресурс] / Бронислав Малиновский. — Электрон. дан. — М. : Рефл-бук, 1998. — 304 с. — (Серия «Astrum Sapientiae»). — Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/malin/index.php. — Заглавие с экрана.
248. Мамардашвили М. Как я понимаю философию [Электронный ресурс] / М. Мамардашвили ; [сост. и общ. ред. Ю. И. Сенокосов] — 2-е

- изд. — Электрон. дан. — М., 1992. — Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s01/z0001103/>. — Заглавие с экрана.
249. Марковина И. Ю. Культурная константа «свой — чужой» на аксиологической оси модели мира: механизмы защиты / И. Ю. Марковина // Язык. Сознание. Культура. — М.; Калуга, 2005. — С. 217–230.
 250. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / Г. Маркузе; пер. с англ., послесл., примеч. А. А. Юдина; сост., предисл. В. Ю. Кузнецова. — М.: ООО «Изд-во АСТ», 2002. — 526, [2] с.
 251. Матіяш Б. Пам'ять про Анну / Богдана Матіяш // Критика : часопис. — Київ, Кембридж, 2005. — Рік 9, число 3. — С. 29–30.
 252. Махлина С. Т. Семиотика сакрально-религиозных представлений / Светлана Махлина. — СПб.: Алетейя, 2008. — 172 с. — (Серия «Миф. Религия. Культура»).
 253. Мелетинский Е. М. Мифология [Электронный ресурс] / Елеазар Мелетинский // Философский энциклопедический словарь. — Электрон. дан. — М., 1983. — Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/735/МИФОЛОГИЯ. — Заглавие с экрана.
 254. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа : [монография] / Елеазар Мелетинский / РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — 4-е изд., репр. — М.: Вост. лит., 2006. — 406 с. — (Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока»).
 255. Милорадович В. П. Українська відьма : нариси укр. демонології / В. П. Милорадович; упоряд., пер., передм. О. М. Таланчук; [приміт.: В. П. Милорадовича, О. М. Таланчук]; худож. оформл. І. А. Вишинського. — Київ: Веселка, 1993. — 72 с.
 256. Минский М. Фреймы для представления знаний : пер. с англ. / М. Минский; под ред. Ф. М. Кулакова. — М.: Энергия, 1979. — 151 с.
 257. Михед Т. Миф про Едем у просторі американської романтичної літератури / Тетяна Михед // Слово і час. — 2007а. — № 3. — С. 69–78.
 258. Михед Т. В. Пуританський дискурс в літературі американського романтизму : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.04 / Михед Тетяна Василівна; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — Київ, 2007б. — 40 с.
 259. Мишанич М. Миф, міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика: історія інтерпретації і розмежування понять : доп. на V Міжнар. конгресі українців (м. Чернівці, 26–29 серп. 2002 р.) / Мотря Мишанич, Степан Мишанич; Міжнар. асоц. українців, Донец. нац. ун-т. — Донецьк: Норд-Прес, 2002. — 58 с.
 260. Мишанкина Н. А. Метафорическая модель как маркер интертекстуальности в научном тексте / Н. А. Мишанкина // Вестн. Томского гос. ун-та. Филология. — 2008. — № 1. — С. 18–27.
 261. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. — М.: Большая Рос. энциклопедия, 1998. — Т. 1 : А–К. — 671 с.: ил. Т. 2 : К–Я. — 719 с.: ил.

262. Мілош Ч. Велике князівство літератури : вибр. есеї. / Ч. Мілош ; передм. О. Гнатюк ; упоряд.: О. Коваленко, І. Ковальчук ; пер. із пол.: О. Коваленко, І. Ковальчук, А. Павлишина. — Київ : Дух і Літера, 2011. — 440 с.
263. Міщенко М. Д. Ідеологія, соціальна міфологія та трансформаційні процеси в українському суспільстві / М. Д. Міщенко ; Рада нац. безпеки і оборони України, Нац. ін-т стратег. дослідж. — Київ : НІСД, 1998. — 102 с. — (Соціальні стратегії ; вип. 4).
264. Мозер М. Український П'ємонт? Дещо про значення Галичини для формування, розбудови й збереження української мови / Міхаель Мозер ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Центр гуманіт. дослідж. — Львів : Центр гуманіт. дослідж. ; Київ : Смолоскип, 2011. — 160 с. — (Університетські діалоги ; № 14).
265. Морамарко М. Масонство в прошлом и настоящем [Электронный ресурс] / М. Морамарко // Библиотека Гумер. — Электрон. дан. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Moram/index.php. — Заглавие с экрана.
266. Морозов А. Пошуки ідентичності в одновимірному світі та фактор Іншого / Андрій Морозов // Молода нація : альманах. — 2008. — № 5. — С. 25–45.
267. Московичи С. Век толп / С. Московичи. — М. : Изд-во «Центр психологии и психотерапии», 1998. — 480 с.
268. Наєнко М. Інтим письменницької праці : літ.-крит. дослідж. / М. К. Наєнко. — Київ : ВЦ «Просвіта», 2013. — 736 с. — (Бібліотека Шевченківського комітету).
269. Наливайко Д. Теорія літератури і компаративістика / Дмитро Наливайко. — Київ : Вид. дім «Києво-Могилян. акад.», 2006. — 347 с.
270. Насмінчук І. А. Проза Марії Матіос: особливості індивідуального стилю : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Насмінчук Ірина Анатоліївна ; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. — Івано-Франківськ, 2009. — 16 с.
271. Неклюдов С. Ю. Структура и функции мифа [Электронный ресурс] / С. Ю. Неклюдов // Мифы и мифология в современной России. — Электрон. дан. — М., 2000. — С. 17–38. — Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/myth/nekludov.htm>. — Заглавие с экрана.
272. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: ескіз української міфології / І. Нечуй-Левицький. — Київ : Обереги, 1992. — 144 с. — (Бібліотека українського раритету).
273. Николаева Т. М. О «единстве ономастики» и/или о новой ветви «антропонимики» / Т. М. Николаева // Вопр. языкознания. — 2009. — № 3. — С. 5–12.
274. Ніконова В. Г. Ієрархія концептів в трагедійній картині світу (на матеріалі п'єс Шекспіра) / В. Г. Ніконова // Учен. зап. Тавр. нац. ун-та ім. В. И. Вернадского. Серия: Филология. — Симферополь, 2006. — Т. 19, № 3. — С. 328–332.

275. Новиков А. О. Фольклорно-міфологічне підґрунтя злочину в повісті Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку» / А. О. Новиков // Літератури світу: поетика. ментальність і духовність — 2013. — Вип. 2. — С. 149–156.
276. Новикова М. Міфи та місія / Марина Новикова. — Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. — 432 с.
277. Новичкова Т. А. Эпос и миф / Т. А. Новичкова. — СПб. : Наука, 2001. — 246 с.
278. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / П'єр Нора; пер. із фр. А. Репи. — К. : ТОВ «Видавництво "КЛІО"», 2014. — 272 с.
279. Нямцу А. Е. Архетипические модели в современном литературном контексте: учеб. пособие / А. Е. Нямцу; Чернов. гос. ун-т им. Ю. Федьковича, Науч.-исслед. центр «Библия и культура». — Черновцы : Рута, 2006. — 72 с.
280. Нямцу А. Е. Легендарно-міфологічна традиція у світовій літературі (теоретичні та історико-літературні аспекти) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.04 ; 10.01.05 / Нямцу Анатолій Євгенович ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — Київ, 1997. — 34 с.
281. Нямцу А. Е. Миф и литература (теоретические аспекты функционирования) : учеб. пособие / А. Е. Нямцу; Чернов. гос. ун-т им. Ю. Федьковича, Науч.-исслед. центр «Библия и культура». — Черновцы : Рута, 2005. — 80 с.
282. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : Монография / А. Нямцу. — Черновцы : Рута, 2007. — 520 с.
283. Нямцу А. Е. Основы теории традиционных сюжетов / А. Е. Нямцу; Чернов. гос. ун-т им. Ю. Федьковича, Науч.-исслед. центр «Библия и культура». — Черновцы : Рута, 2003. — 80 с.
284. Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов / А. Е. Нямцу; Чернов. гос. ун-т им. Ю. Федьковича, Науч.-исслед. центр «Библия и культура». — Черновцы : Рута, 1999. — 176 с.
285. Нямцу А. Е. Славянские литературы в общекультурном универсуме: учеб. пособие / А. Е. Нямцу; Чернов. гос. ун-т им. Ю. Федьковича, Науч.-исслед. центр «Библия и культура». — Черновцы : Черновицкий нац. ун-т, 2012. — 520 с.
286. Нямцу А. Е. Традиционные сюжеты, образы, мотивы : статьи / А. Е. Нямцу; Чернов. гос. ун-т им. Ю. Федьковича, Науч.-исслед. центр «Библия и культура». — Черновцы : Рута, 2001. — 157 с.
287. Нямцу А. Е. Троянська міфологія у літературному контексті : монографія / Анатолій Нямцу, Ольга Добринчук; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, Н.-д. центр «Біблія і Культура». — Чернівці : Рута, 2012. — 215 с.
288. Образ рая: от мифа к утопии. Серия: Symposium. Вип. 31 / отв. ред. вып. М. М. Шахнович. — СПб. : С.-Петерб. филос. о-во, 2003. — 256 с.
289. Орнатская Л. А. О социальной функции образа рая / Л. А. Орнатская // Образ рая: от мифа к утопии. Серия: Symposium. — СПб., 2003. — Вип. 31. — С. 186–190

290. Осаченко Ю. С. Миф и логос науки / Ю. С. Осаченко // *Философия науки*. — Новосибирск, 2012. — № 4. — С. 3–19.
291. Островский А. Б. Парадигма мифологического мышления: очерк вклада К. Леви-Стросса. / А. Б. Островский. — СПб., 2004. — 182 с.
292. Ощепкова А. И. Фольклорно-мифологическая традиция и проблемы эволюции раннего творчества Андрея Белого : автореф. дис. канд. филол. наук : 10.01.01 / Ощепкова Анна Игоревна ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — СПб., 2008. — 28 с.
293. Павличко Д. Безодня, куди страшно заглядати / Д. Павличко // *Літ. Україна*. — 2005. — 20 січня. — С. 6.
294. Павличко Д. В. Літературознавство : критика. [У 2 т.]. Т. 1. Українська література / Д. В. Павличко. — Київ : Вид-во С. Павличко «Основи», 2007. — 566 с.
295. Павличко С. Д. Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві / С. Д. Павличко // *Теорія літератури* / С. Д. Павличко ; передм. М. Зубрицької. — Київ, 2002. — С. 483–489.
296. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко; упор. В. Агеева, Б. Кравченко. — Вид. 2-е. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. — 679 с.
297. Павлишин Г. Міфопоетична інтерпретація символів у прозі Марії Матіос / Галина Павлишин // *Питання літературознавства : наук. зб.* / Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. — 2011. — Вип. 82. — С. 28–34.
298. Павлишин Г. Рецепція роману Марії Матіос «Солодка Даруся» Дмитром Павличком / Г. Павлишин // *Studia methodologica*. — 2010. — № 30. — С. 28–31.
299. Павлишин М. Історія літератури і здоровий глузд / Марко Павлишин // *Історія літератури : зб. ст. / упоряд.: О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська; Центр гуманіт. дослідж.* — Київ : Смолоскип ; Львів : Літопис, 2010. — 184 с.
300. Павлишин М. Література, нація і модерність / Марко Павлишин ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Центр гуманіт. дослідж. — Львів : Смолоскип, 2013. — 84, [1] с. : іл. — (Університетські діалоги ; № 18).
301. Павлишин М. Постколоніальна критика і теорія / Марко Павлишин // *Слово. Знак. Дискурс : антол. світ. літ.-крит. думки ХХ ст.* — Львів, 1996. — С. 531–535.
302. Павлишин М. Чому не шелестить «Листя землі»? / М. Павлишин // *Канон та іконостас: літературно-критичні статті*. — К. : Час, 1997. — С. 276–292.
303. Павлюк Л. С. Знак, символ, міф у масовій комунікації : посібник / Л. С. Павлюк. — Львів : ПАІС, 2006. — 120 с.
304. Пажо Д.-А. Від культурних кліше до імажинарного / Даніель-Анрі Пажо // *Літературна компаративістика*. — 2011. — Вип. 4, ч. 2 : Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. — С. 396–430.
305. Пантелей М. В. Фреймовий аналіз понятійного складника лінгвокультурного концепту POLITICIAN/ПОЛІТИК у британському газетному дискурсі [Електронний ресурс]. / М. В. Пантелей. — Електрон. дані. — 2016. — Режим доступу: <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/novitfilolog/13/62.pdf>. — Назва з екрана.

306. Панченко В. Є. Кільця на дереві / В. Є. Панченко. — Київ : ТОВ «Вид-во «Кліо», 2015. — 560 с.
307. Пастух Б. Міські пасторалі Сергія Жадана [Електронний ресурс] / Богдан Пастух // Буквоїд : веб-сайт. — Електрон. дані. — 2016. — Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/03/07/120646.html>. — Назва з екрана.
308. Пащенко В. І. Світ міфів та легенд Еллади : навч. посіб. для студ. навч. закл. / В. І. Пащенко, Н. І. Пащенко. — Київ : Либідь, 2007. — 384 с. : іл.
309. Пинский Л. Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. / Л. Е. Пинский. — М. : Сов. писатель, 1989. — 416 с.
310. Подольська Є. А. Культурологія : навч. посіб. для студ. вищих навч. закл. / Є. А. Подольська, В. Д. Лихвар, К. А. Іванова ; Нац. фармацевт. ун-т. — Вид. 2-ге, перероб. та доп. — Київ : Центр навч. л-ри, 2005. — 392 с.
311. Поліщук Я. О. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму : автореф. дис.... д-ра філол. наук : 10.01.01 ; 10.01.06 / Поліщук Ярослав Олексійович ; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — Київ, 2000. — 32 с.
312. Поліщук Я. Дилеми української історіографії / Ярослав Поліщук // Історії літератури : зб. ст. / упоряд.: О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська ; Центр гуманіт. дослідж. — Київ : Смолоскип ; Львів: Літопис, 2010. — 184 с.
313. Із дискурсів і дискусій / Ярослав Поліщук. — Київ : Вид-во «Акта», 2008. — 286 с.
314. Поліщук Я. Література ХХІ століття: прогностичний начерк / Ярослав Поліщук // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки : зб. наук. пр. — Київ, 2013. — № 2. — С. 67–70.
315. Поліщук Я. Література як геокультурний проект : монографія / Ярослав Поліщук. — Київ : Академвидав, 2008. — 304 с. — (Монограф.).
316. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Літературознавчі студії / Ярослав Поліщук. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. — 296 с.
317. Поліщук Я. Мости і мілини / Ярослав Поліщук. — Черкаси : БРАМА, 2004. — 88 с.
318. Поліщук Я. Ревізії пам'яті : літ. критика / Я. О. Поліщук. — Луцьк : ПВД «Твердия», 2011. — 216 с. — (Бібліотека альманаху українців Європи «Зерна» ; 62).
319. Полосин В. С. Миф. Религия. Государство : исслед. полит. мифологии / В. С. Полосин — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Ладомир, 1999. — 440 с.
320. Постмодернизм : энциклопедия. — Минск : Интерпрессервис : Кн. дом. 2001. — 1040 с.
321. Потапенко Л. В. Постколониалізм як феномен літературознавчого дискурсу: теоретичні та компаративні проєкції [Електронний ресурс] / Л. В. Потапенко. — Електрон. дані. — Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/gv/2008_13/1/articles/Svitova%20literatura/3_Potapenko.pdf. — Назва з екрана.
322. Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. — М. : Правда, 1989. — 622, [1] с.

323. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня ; сост., вступ. ст., коммент. А. Б. Муратова. — М. : Высш. шк., 1990. — 344 с. — (Классика литературной науки).
324. Потебня О. О. Естетика і поетика слова : збірник / О. О. Потебня ; упоряд., вступ. ст., приміт.: І. В. Іваньо, А. І. Колодної. — Київ : Мистецтво, 1985. — 302 с.
325. Потеряхин А. Л. Психология управления. Основы межличностного общения / А. Л. Потеряхин. — Киев : ВИРА-Р, 1999. — 384 с.
326. Почепцов Г. Имиджология / Г. Почепцов. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Рефл-бук : Ваклер, 2001. — 698 с. : табл. — (Образовательная библиотека).
327. Прохасько Ю. Чи можлива історія «галицької літератури»? / Юрко Прохасько // Історії літератури : зб. ст. / упоряд.: О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська ; Центр гуманіт. дослідж. — Київ : Смолоскип ; Львів : Літопис, 2010. — 184 с. — С. 1–30.
328. Пятигорский А. М. Мифологические размышления : лекции по феноменологии мифа / А. М. Пятигорский. — М. : Яз. рус. культуры, 1996. — 280 с.
329. Радько Г. Архетипи та екзистенціали в «Казці про калинову сопілку» Оксани Забужко [Електронний ресурс] / Ганна Радько // Філологічні семінари. — Електрон. дані. — 2013. — Вип. 16. — С. 263–269. — Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fils_2013_16_33. — Назва з екрана.
330. Ранк О. Миф о рождении героя / Отто Ранк ; пер. с англ. А. П. Хомик, М. Кобылянская. — М. : Рефл-бук ; Киев : Ваклер, 1997. — 252 с. — (Серия «Актуальная библиотека»).
331. Рахилина Е. В. Когнитивная семантика: история, персоналии, идеи, результаты [Электронный ресурс] / Е. В. Рахилина // Семиотика и информатика. — Электрон. дан. — 1998. — Вып. 36. — Режим доступа: <http://lpcs.math.msu.su/~uspensky/journals/siio/36/36RAKHILIN.pdf>. — Заглавие с экрана.
332. Ревакович М. Гендер, географія, мова: у пошуках ідентичності в сучасній українській літературі / Марія Ревакович. — Львів : Центр гуманіт. дослідж. ; Київ : Смолоскип, 2012. — 72 с. — (Університетські діалоги ; № 15).
333. Резанова З. И. Метафора в лингвистическом тексте: типы функционирования / З. И. Резанова // Вестн. Томского гос. ун-та. Филология. — 2007. — № 1. — С. 18–29.
334. Різниченко О. Післямова / О. Різниченко // Жадан С. Цитатник (Вірші для коханок і коханців) / С. Жадан. — Київ, 1995. — С. 55–59.
335. Рикёр П. Конфликт интерпретаций : очерки о герменевтике / П. Рикёр ; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. И. С. Вдовиной. — М. : Академ. Проект, 2008. — 695 с. — (Философские технологии).
336. Рогожкин Э. Е. Поэтика пьесы Т. С. Элиота «Убийство в соборе» (проблема мифа и ритуала) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Рогожкин Эдуард Евгеньевич ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — СПб., 2007. — 23 с.
337. Розумний А. Суспільна дія: кризові детермінанти / Андрій Розумний // Молода нація : альманах. — 2008. — № 5. — С. 5–16.

338. Рубчак Б. «Янус не роздвоєний — він просто бачить удвічі більше» / Рубчак Богдан // ЛітАкцент : альманах. — Київ, 2009. — С. 409–416.
339. Садовніков О. К. Міфологія як предмет соціально-філософського аналізу : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03 / Садовніков Олег Костянтинівич ; Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Харків, 2004. — 20 с.
340. Самигуллина А. С. «Скрытая память» слова (на примере метафорических номинаций) / А. С. Самигуллина // Вопр. языкознания. — 2009. — № 4. — С. 110–115.
341. Сварич Н. З. Моделювання картини світу через художнє осмислення людського буття та духовних цінностей у творчості Марії Матіос (на прикладі твору «...Майже ніколи не навпаки») / Н. З. Сварич // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур : пам'яті Л. Булаховського : зб. наук. пр. — 2012. — Вип. 17. — С. 212–217.
342. Самохін І. Час теорії / Ігор Самохін // ЛітАкцент : альманах. — Київ, 2009. — С. 375–378.
343. Свято Р. Непростий бай Тараса Прохаська [Електронний ресурс] / Р. Свято. — Електрон. дані. — Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/11/22/perprostuj-baj-tarasa-prohaska/>. — Назва з екрана.
344. Селиванова Е. А. Мотивационная природа мифа в номинативной подсистеме русского языка [Электронный ресурс] / Е. А. Селиванова. — Электрон. дан. — Режим доступа: <http://lib.convdocs.org/docs/index-18891.html>. — Заглавие с экрана.
345. Семків Ростислав. Леді Годіва з країни дулібів / Ростислав Семків // Літературна дефіляда : сучасна українська критика про сучасну українську літературу / ред., упорядкув. В. Панченко. — К. : Темпора, 2012. — 544 с. — С. 404–427.
346. Семків Р. Нові тіла в старому світі / Ростислав Семків // ЛітАкцент : альманах. — Київ, 2009. — С. 122–125.
347. Сінченко О. «Безгрунтянство» як екзистенціальна проблема в повісті «Без ґрунту» В. Домонтовича й «Еней та життя інших» Юрія Косача [Електронний ресурс] / Олексій Сінченко // Наук. зап. Бердян. держ. пед. ун-ту. Серія: Філологічні науки. — Електрон. дані. — 2015. — Вип. 6. — С. 159–167. — Режим доступу: http://elibrary.kubg.edu.ua/10912/1/O_Sinchenko_NZBDPU_6_GI.pdf. — Назва з екрана.
348. Сінченко О. *Кітч як системоутворювальний чинник національного наративу* [Електронний ресурс] / Олексій Сінченко // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. — Електрон. дані. — 2010. — Режим доступу: <http://elibrary.kubg.edu.ua/2017/>. — Назва з екрана.
349. Сінченко О. *Постколоніальні дослідження: український вимір* / Олексій Сінченко // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки : зб. наук. пр. / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. — 2014. — № 3. — С. 74–80.

350. Січкач О. М. Проза В. Дрозда: психологічні аспекти : автореф. дис.... канд. філол. наук : 10.01.01 / Січкач Оксана Миколаївна ; Херсон. держ. ун-т. — Херсон, 2008. — 21 с.
351. Славянские древности : этнолингвист. Слов : в 5 т. / Т. А. Агапкина [и др.] ; отв. ред. Н. И. Толстой ; РАН, Ин-т славяноведения и балканистики. — М. : Междунар. отношения, 1995. — Т. 1 : А-Г. — 1995. — 584 с.
Т. 2 : Д-К (Крошки). — 1999. — 697 с. : ил.
352. Слоньовська О. Слід невліомого Протея / Ольга Слоньовська. — Івано-Франківськ : Плай — Коломия : Вік, 2006. — 688 с.
353. Слухай Н. В. Етноконцепти та міфологія східних слов'ян в аспекті лінгвокультурології / Н. В. Слухай. — Київ. : Вид.-поліграф. центр «Київ. ун-т», 2005. — 167 с.
354. Слухай Н. В. Мовна символіка і міфопоетика текстів Тараса Шевченка / Н. В. Слухай, Ю. Л. Мосенкіс. — Київ : Вид. дім А+С, 2005. — 165 с.
355. Слухай Н. В. Суггестия и коммуникация: лингвистическое программирование поведения человека : учебно-методическое пособие / Н. В. Слухай. — Киев : Изд.-полиграф. центр «Киев. ун-т», 2012. — 319 с.
356. Слухай (Молотаева) Н. В. Художественный образ в зеркале мифа этноса: М. Лермонтов, Т. Шевченко / Н. В. Слухай (Молотаева). — Киев : [б. и.]. 1995. — 486 с.
357. Смирнов М. Ю. Мифология и религия в российском сознании: Методологические вопросы исследования / М. Ю. Смирнов. — СПб.: Издательско-торговый дом «Летний сад», 2000. — 130 с.
358. Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Серия: Мыслители. Вып. 8 : сб. в честь 90-летия М. И. Шахновича. — СПб. : С.-Петербург. филос. о-во, 2001. — 300 с.
359. Сокіл В. Народні легенди та перекази українців Карпат / В. Сокіл ; НАН України, Ін-т народознавства. — Київ : Наук. думка, 1995. — 157 с.
360. Соколов Б. Г. Рай гиперпространства / Б. Г. Соколов // Образ рая: от мифа к утопии. Серия: Symposium. — СПб., 2003. — Вып. 31. — С. 149–151.
361. Соколов Е. Г. Рай/ад «в натуре» / Е. Г. Соколов // Образ рая: от мифа к утопии. Серия: Symposium. — СПб., 2003. — Вып. 31. — С. 152–155.
362. Соколова А. Міфологічний фольклоризм «Казки про калинову сопілку» Оксани Забужко [Електронний ресурс] / Алла Соколова. — Електрон. дані. — Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/18162/08-Sokolova.pdf?sequence=1>. — Назва з екрана.
363. Соловьева Н. С. Проявление оппозиции «свой — чужой» в социальных группах (на материале фразеологии) / Н. С. Соловьева. // Проблемы истории, филологии, культуры = Journal of historical, philological and cultural studies : науч. рецензируемый журн. / РАН, Ин-т археологии, Магнитогор. гос. ун-т. — М. ; Магнитогорск, 2012. — № 2. — С. 388–396.
364. Спивак Д. Л. Лингвистика измененных состояний сознания. / Д. Л. Спивак — Ленинград : Наука (Ленингр. отд-ние), 1986. — 92 с.

365. Стеблин-Каменский М. И. Миф / М. И. Стеблин-Каменский. — Ленинград : Наука (Ленингр. отд-ние), 1976. — 104 с.
366. Стефановська Л. Довге підводне плавання / Л. Стефановська // Т. Прохасько. Лексикон таємних знань. — Л. : Кальварія, 2006. — 192 с.
367. Тайлор Э. Б. Миф и обряд в первобытной культуре / Э. Б. Тайлор ; пер. с англ. Д. А. Коропчевского. — Смоленск : Русич, 2000. — 623 с. : илл. — (Популярная историческая библиотека).
368. Талми Л. Отношение грамматики к познанию / Л. Талми // Вестн. МГУ, Серия 9, Филология. — 1999. — № 1. — С. 30–48.
369. Таран Л. Закон чи Благодать / Людмила Таран // ЛітАкцент : альманах. — Київ, 2009. — С. 287–289.
370. Тард Г. Мнение и толпа [Электронный ресурс] / Г. Тард // Психология толп. — Электрон. дан. — М., 1999. — <http://uf.kgsu.ru/lib/doc.php?path=Kafedra%20Sociologii%20i%20SR/Psihologiya%20massovogo%20soznaniya/Gabriel%60%20Tard.%20Mnenie%20i%20tolpa.doc.htm&name=%C3%E0%E1%F0%E8%E5%EB%FC%20%D2%E0%F0%E4.%20%CC%ED%E5%ED%E8%E5%20%E8%20%F2%EE%EB%EF%E0>. — Заглавие с экрана.
371. Тарнашинська Л. Б. Володимир Дрозд: «Письменник — лише уста народу» / Л. Б. Тарнашинська // Володимир Дрозд: «Письменник — лише уста народу» : біобібліогр. нарис / авт. нарису Л. Б. Тарнашинська ; М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України. — Київ, 2013. — С. 5–25.
372. Тахо-Годи А. А. Мифологическое происхождение поэтического языка «Илиады» Гомера / А. А. Тахо-Годи // Античность и современность : [сб. ст.] : к 80-летию Ф. А. Петровского / [АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького]. — М., 1972. — С. 196–215.
373. Тейлор Ч. Секулярна доба. Кн. перша / Чарльз Тейлор ; пер. з англ. О. Панича. — Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. — 664 с.
374. Телегин С. М. Русский мифологический роман / С. М. Телегин. — М. : Компания Спутник+, 2008. — 196 с.
375. *Studia methodologica* : збірник / Терноп. держ. пед. ун-т, Лаб. славіст. студій. — Тернопіль, 2007. — Вип. 19 : Теорія літератури, компаративістика, україністика : зб. наук. пр. з нагоди 70-річчя д-ра філол. наук Р. Гром'яка / укл.: М. Лановік [та ін.]. — 400 с.
376. Тихомирова О. В. Міфологічний квест у літературній спадщині Дж. Р. Р. Толкіна : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. / Тихомирова Олена Володимирівна ; Київ. нац. лінгвіст. ун-т. — Київ, 2003. — 238 с.
377. Тишко О. В. Лінгвістичний аналіз поняття фрейму / О. В. Тишко, Л. М. Коцюк // Наук. зап. Ун-ту «Остроз. акад.». Серія: Філологія. — Острог, 2009. — Вип. 11. — С. 391–399.
378. Тодоров Ц. Понятие литературы / Ц. Тодоров // Семиотика : антология. — М., 2001. — С. 376–391.
379. Тодоров Ц. Теории символов / Ц. Тодоров ; пер. с фр. Б. Нарумова. — М. : Дом. интеллектуал. кн., 1998. — 384 с. — (Университетская библиотека).

380. Толстой Н. И. Язык и народная культура : очерки по славян. мифологии и этнолингвистике / Н. И. Толстой ; [предисл. А. Журавлева]. — М. : Индрик, 1995. — 509 с. : ил. — (ТДКС Традиционная духовная культура славян : Современные исследования).
381. Топорков А. Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. Современные исследования / А. Л. Топорков ; [РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького]. — М. : Индрик, 1997. — 455 с. — (Традиционная духовная культура славян ТДКС Современные исследования).
382. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. — М. : Прогресс, 1995 — 623 с.
383. Топоров В. Н. О космологических источниках раннеисторических описаний / В. Н. Топоров // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1973. — Т. 6. — С. 106–150.
384. Топоров В. Н. Пространство и текст : из работ моск. семиотического круга / В. Н. Топоров ; сост. и вступ. ст. Т. М. Николаевой). — М. : Яз. рус. культуры, 1997. — 896 с.
385. Третьякова Е. А. «Культурные сценарии» в произведениях Дж. Толкина: проблемы их трансформации в переводе / Е. А. Третьякова // Материалы межвузовской конференции «Герценовские чтения». Иностранные языки. — СПб., 2005. — С. 145–146.
386. Третьякова Е. А. Фольклорно-мифологический импликационал художественного текста как проблема перевода (на материале произведений Дж. Р. Р. Толкина) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 ; 10.02.20 / Третьякова Елена Александровна ; С.-Петерб. гос. ун-т, Филол. фак. — Санкт-Петербург. — СПб., 2006. — 26 с.
387. Трінчій В. Антигравітація / Вадим Трінчій // Критика: Часопис. — Київ ; Кембридж, 2002. — Рік VI, число 1–2. — С. 23–24.
388. Труды по знаковым системам : учен. зап. Тарту. гос. Вып. 308 / отв. ред. Ю. Лотман. — 1973. — 572 с.
389. Традиційні сюжети та образи / А. Р. Волков, О. В. Бойченко, В. В. Курилик, [та ін.] ; авт. проекту та упоряд. А. Р. Волков. — Чернівці : Місто, 2004. — 444 с.
390. Турган О. Культурно-універсальний аналіз художнього твору в методологічній системі сучасної гуманітаристики / Ольга Турган // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки : зб. наук. пр. / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. — Київ, 2014. — № 4. — С. 147–152.
391. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов ; [предисл. В. Каверина ; АН СССР, Отд-ние лит. и яз., Комис. по истории филол. наук, Науч. совет по истории мировой культуры]. — М. : Наука, 1977. — 574 с. : портр.
392. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве. / Алан Уотс ; пер. с англ. К. Семенова. — М. ; Киев : София, 2003. — 240 с.
393. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура худож. текста и типология композиц. формы / Б. А. Успенский. — М. : Искусство, 1970. — 225 с. — (Семиотические исследования по теории искусства).

394. Успенский Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. — М. : Шк. «Яз. рус. культуры», 1995. — 360 с. — (Язык. Семиотика. Культура).
395. Уэллек Р. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. — М. : Прогресс, 1978. — 326 с.
396. Фаулз Дж. Арістос / Джон Фаулз ; пер. з англ. В. Мельник. — Вінниця : Тезис, 2003. — 340 с.
397. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания [Электронный ресурс] / Ч. Филлмор // Новое в зарубежной лингвистике. — Электрон. дан. — 1988. — Вып. 23 : Когнитивные аспекты языка. — Режим доступа: http://www.classes.ru/grammar/164.new-in-linguistics-23/source/worddocuments/_4.htm. — Заглавие с экрана.
398. Философия культуры. Становление и развитие. / под ред.: М. С. Кагана, Ю. В. Перова, В. В. Прозерского, Э. П. Юровской ; авт. Введения М. С. Каган. — СПб. : Лань, 1998. — 448 с.
399. Федорова С. В. Использование элементов мифологического мышления в массовой коммуникации / С. В. Федорова // Учен. зап. Казан. гос. ун-та (филиал в г. Набережные Челны). — Набережные Челны, 2004. — Юбил. вып. — С. 184–189.
400. Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры : сб. науч. тр. / отв. ред. Б. Н. Путилов. — Ленинград : ЛО «Наука», 1990. — 233 с.
401. Фоміна Г. В. Міф і легенда у загальнокультурному просторі : монографія / Г. В. Фоміна, А. Є. Нямцу ; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, Н.-д. центр «Біблія і культура». — Чернівці : ЧНУ, 2010. — 256 с.
402. Флад К. Политический миф. Теоретическое исследование / Кристофер Флад ; пер. с англ. А. Георгиева. — М. : Прогресс-Традиция, 2004. — 264 с.
403. Флоренский П. А. Иконостас / П. А. Флоренский // Сочинения : в 4 т. / П. А. Флоренский. — М., 1999. — Т. 2. — С. 419–527.
404. Франко І. Я. Твори. В 20 т. Т. 18. Літературно-критичні статті / Іван Франко ; редкол.: О. Є. Корнійчук, О. І. Білецький. — Київ : Дуржлітвидав, 1955. — 560 с.
405. Фрезер Д. Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии : пер. с англ. — 2-е изд. — М. : Политиздат, 1986. — 703 с. — (Библиотека атеистической литературы).
406. Фрейд З. О сновидениях ; «Я» и «Оно» : пер. с нем. / Зигмунд Фрейд. — Харьков : Фолио, 2009. — 255 с.
407. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг ; РАН. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Изд. фирма «Вост. лит.», 1998. — 800 с. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
408. Фройд З. Вступ до психоаналізу / Зигмунд Фройд ; пер. з нім. П. Тарашука. — Харків : Книжк. Клуб «Клуб Сімейн. Дозвілля», 2015. — 480 с.
409. Фромм Е. Мати чи бути? : пер. з англ. / Еріх Фромм ; пер. з англ.: О. Михайлової, А. Буряка]. — Вид. 2-ге. — Київ : Укр. письм., 2014. — 221, [1] с. — (Світло світогляду).

410. Фромм Э. Душа человека : перевод / Эрих Фромм ; [общ. ред., сост. и предисл. П. С. Гуревича]. — М. : Республика, 1992. — 439 с. — (Мыслители XX века).
411. Хавкіна Л. Сучасний український рекламний міф : монографія / Л. Хавкіна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — Харків : Харків. іст.-філол. т-во, 2010. — 352 с.
412. Хализев В. Е. Введение в литературоведение : лекции по курсу / Валентин Хализев ; под ред. Г. Н. Поспелова. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1973 с. — 117 с.
413. Хамедова О. Авторська стратегія впливу на читача у творах Тані Малярчук / Ольга Хамедова // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки : зб. наук. пр. — Київ, 2014. — № 4. — С. 35–50.
414. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Леве ; пер. с нем.: С. Броммерло, А. Ц. Масевича, А. Е. Барзаха. — СПб. : Гуманитар. агентство «Академ. проект», 1999. — 506 с.
415. Харчук Р. Одкровення Галини Пагутяк (Галина Пагутяк. Захід сонця в Урожі. — Львів, 2007) / Роксана Харчук // ЛітАкцент : альманах. — Київ, 2009. — С. 220–222.
416. Харчук Р. Сучасна українська проза. Постмодерний період : навч. посіб. / Роксана Харчук. — Київ : Академія, 2008. — 248 с. — (Серія «Альма-матер»).
417. Харчук Р. Чи визволяє масова культура? / Роксана Харчук // ЛітАкцент : альманах. — Київ, 2009. — С. 46–49.
418. Хевеши М. А. Социально-политические стереотипы, иллюзии, мифы и их воздействие на массы / М. А. Хевеши // Филос. науки. — 2001. — № 2. — С. 5–17.
419. Хинтиikka Я. Логико-эпистемологические исследования : сб. избр. ст. / Я. Хинтиikka ; сост., вступ. ст. и общ. ред.: В. Н. Садовского, В. А. Смирнова. — М. : Прогресс, 1980. — 447 с. — (Логика и методология науки).
420. Хомчак Е. Г. Символ как способ свободного смыслообразования в сознании реципиента (на материале текстов И. В. Гончарова) / Е. Г. Хомчак // Zbiór raportów naukowych. «Literatura i kulturoznawstwo : Projekty naukowe (27.02.2015 — 28.02.2015) — Warszawa, 2015. — С. 94–95.
421. Хорев В. Имагологический аспект изучения культурных связей / Виктор Хорев // Літературна компаративістика. — 2011. — Вип. 4, ч. 2 : Имагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. — С. 61–70.
422. Хроленко А. Т. Основы лингвокультурологии : учеб. пособие / А. Т. Хроленко ; ред. В. Д. Бондалетов. — М. : Флинта, 2016. — 220 с.
423. Хьюбнер К. Истина мифа: die Wahrheit des Mythos / К. Хьюбнер ; пер. с нем. И. Касавина ; пер. справ. аппарата И. Шишкова. — М. : Республика, 1996. — 448 с. — (Мыслители XX века).
424. Цуладзе А. Политическая мифология / А. Цуладзе. — М. : Изд-во Эксмо, 2003. — 384 с. — (Серия «История XXI века»).
425. Чарняк Ю. Умозаключения и знания / Ю. Чарняк // Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1983. — Вып. 12. — С. 171–207.

426. Чая Д. Університетський діалог Даріуша Чаї «Антропологія як духовна справа» / [Даріуш Чая] ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Центр гуманіт. дослідж. — Львів : Центр гуманіт. дослідж. ; Київ : Смолоскип, 2012. — 83 с. : іл. — (Університетські діалоги ; № 17).
427. Чейф У. Данное, контрастивность, определенность, подлежащее, топики и точка зрения [Электронный ресурс] / У. Чейф // Новое в зарубежной лингвистике. — Электрон. дан. — 1982. — Вып. 9. — Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/CHEF_UOLLAS.html. — Заглавие с экрана.
428. Чернецький В. Картографуючи посткомуністичні культури: Росія та Україна в контексті глобалізації : авториз. пер. з англ. / Віталій Чернецький ; пер.: К. Ботанова [та ін.] ; Укр. наук. ін-т Гарвард. ун-ту, Наук. т-во ім. Шевченка в Амерці, Ін-т Критики. — К. : Критика, 2013. — 429, [1] с. — (Серія «Критичні студії»).
429. Чернявская Ю. Идентичность на фоне мифа [Электронный ресурс] / Юлия Чернявская // Антропологический форум. — Электрон. дан. — 2008. — № 8. — С. 198–226. — Режим доступа: http://anthropologie.kunstkamera.ru/06/2008_8/. — Заглавие с экрана.
430. Чернышов А. С. Современное состояние советской мифологии / А. С. Чернышов // Современная российская мифология. — М., 2005. — С. 27–50.
431. Чернишова Н. Текст як психічна імітація альтернативних сценаріїв [Електронний ресурс] / Наталія Чернишова // Кальміус : літ.-мистец. альм. — Електрон. дані. — 2002. — Число 1–2. — Режим доступу: <http://www.kalmiyus.h1.ru/nomer8/recenz/thern.shtml>. — Назва з екрана.
432. Чопик Р. Концепт як сюжет (від Сковороди до Шевченка) / Ростислав Чопик // Історії літератури: Збірник статей / Упоряд. О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка). — Київ : Смолоскип ; Львів : Літопис, 2010. — 184+184 с.
433. Чудинов А. П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации / А. П. Чудинов. — Екатеринбург, 2003. — 248 с.
434. Чуличков А. И. Мифологическое пространство и пространство научных представлений [Электронный ресурс] / А. И. Чуличков. — Электрон. дан. — Режим доступа: <http://www.newscience.ru/konferencia/time-prostr2002/chulichkov-full/>. — Заглавие с экрана.
435. Шайгородський Ю. Ціннісна складова сучасної політичної міфології / Юрій Шайгородський // Політ. менеджмент : політологія, історія, соціологія, психологія : укр. наук. журн. / НАН України, Укр. центр політ. менеджменту, Ін-т політ. і етнонац. дослідж. ім. І. Ф. Кураса. — 2008. — Спецвип. — Київ, 2008. — С. 126–136.
436. Шайгородський Ю. Ідеологія, міфологія і символізація політичного простору / Юрій Шайгородський // Політ. менеджмент : політологія, історія, соціологія, психологія : укр. наук. журн. / НАН України, Укр. центр політ. менеджменту, Ін-т політ. і етнонац. дослідж. ім. І. Ф. Кураса. — 2010. — Спецвип. — С. 53–61.

437. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й.-В. Гете: Містерія. Міф. Утопія: до проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18-19 ст. / Б. Б. Шалагінов. — Київ : Вежа, 2002. — 280 с.
438. Шаповал М. Новітня конфігурація української драми: путівник ілюзорного світу / Мар'яна Шаповал // Страйк ілюзій : антол. сучас. укр. драматургії / авт. проекту та упоряд. Н. Мірошниченко. — Київ, 2004. — С. 9-12.
439. Шаргородська О. Проза поета / Олена Шаргородська // Київська Русь : літ.-крит. часоп. — Кн. 5 : Узбіччя, 7514 рік. — С. 123-124.
440. Шаф О. В. Біблійний дискурс у творчості Сергія Жадана: концептуальність та функціональність [Електронний ресурс] / О. В. Шаф // Український смисл : зб. наук. пр. — Електрон. дані. — Режим доступу: <http://ukrsence.com.ua/zmist-zhurnalu/ukra%D1%97nskij-smisl-1-2012/bibliijnij-diskurs-u-tvorchosti-sergiya-zhadana-konceptualnist-ta-funkcionalnist/>. — Назва з екрана.
441. Шевельов Ю. В. Портрети українських мовознавців / Ю. В. Шевельов. — Київ : Вид. дім «Києво-Могилян. акад», 2002. — 132 с.
442. Шевельов Ю. Вибрані праці. У 2 кн. Кн. 1. Мовознавство / Ю. Шевельов ; упоряд. Л. Масенко. — 2-ге вид. — Київ : Вид. дім «Києво-Могилян. акад.», 2009. — 583 с.
443. Шевельов Ю. Вибрані праці. У 2 кн. Кн. 2. Літературознавство / упоряд. І. Дзюба. — 2-ге вид. — Київ : Вид. дім «Києво-Могилян. акад.», 2009. — 1151 с.
444. Шевельов Ю. З історії незакінченої війни / Упоряд. Оксана Забужко, Лариса Масенко. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. — 471 с.
445. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов / Е. Я.Шейнина — М. : АСТ; Харьков : Торсинг, 2006. — 591, [1] с.: ил.
446. Шейнов В. П. Скрытое управление человеком [Электронный ресурс] / В. П. Шейнов // BooksMed : веб-сайт. — Электрон. дан. — 2016. — Режим доступа: <http://www.booksmed.com/psixiatriya-psixologiya/806-skrytoe-upravlenie-chelovekom-shejnov.html>. — Заглавие с экрана.
447. Шеллинг Ф. В. Й. Система мировых эпох: Мюнхенские лекции 1827-1828 гг. в записи Эрнста Ласо / Ф. В. Й. Шеллинг. — Томск : Изд-во «Водолей», 1999. — 320 с.
448. Шиллер Г. Манипуляторы сознанием [Электронный ресурс] / Г. Шиллер — Электрон. дан. — М. : Мысль, 1980. — 324 с. — Режим доступа: <http://psyfactor.org/infmanipulat2.htm>. — Заглавие с экрана.
449. Шоріна Т. Г. Сучасна міфологія: алогізм традиції / Т. Г. Шоріна. // Практ. філософія. — 2004. — № 3. — С. 48-54.
450. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер / Авт. вступ. статті А. П. Дубнов, авт. коментарієв Ю. П. Бубенков и А. П. Дубнов. — Новосибирск : ВО «Наука», Сибирская издательская фирма, 1993. — 592 с.
451. Шульц Б. Книга листів / Бруно Шульц; уклав і підгот. до друку Є. Фіцовський ; пер. з пол. А. Павлишина. — Київ : Дух і літера, 2012. — 360 с., з іл.
452. Шульц Б. Літературно-критичні нариси / Бруно Шульц ; опрацювання та передм. М. Кітовської-Лисяк ; пер. з пол. та післям. В. Меньок. — Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. — 176 с.

453. Щепанская Т. Б. Антиматеринство: к народной эсхатологии XX в. / Т. Б. Щепанская // Христианство в регионах мира : [сборник] / РАН, Музей антропологии и этнографии им. П. Великого (Кунсткамера) ; [сост.: Т. А. Бернштам, Ю. Ю. Шевченко. — СПб., 2002. — С. 219–230.
454. Юнг К.-Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / Карл Густав Юнг. — М. : Изд-во Москов. ун-та, 1987.
455. Юнг К.-Г. Архетип и символ / Карл Густав Юнг ; предисл. А. М. Руткевича ; примеч.: В. М. Бакусева [и др.]. — М. : Ренессанс, 1991. — 297, [2] с. : портр. — (Страницы мировой философии).
456. Юнг К.-Г. О современных мифах : сб. тр. / Карл Густав Юнг ; пер. с нем., предисл., примеч. Л. О. Акопяна ; под ред.: М. О. Оганесяна, Д. Г. Лахути. — М. : Практика, 1994. — 251 с.
457. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов / Карл Густав Юнг; пер. с англ. В. В. Наукоманова ; под общей ред. А. А. Юдина. — Киев : Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. — 384 с.
458. Юнг К.-Г. Аналитическая психология: ее теория и практика : тэвисток. лекции ; Исследование процесса индивидуации / Карл Густав Юнг — М. : Рефл-бук ; Киев : Ваклер, 1998. — 295 с. — (Актуальная психология).
459. Юнг К.-Г. Избранное / Карл Густав Юнг. — Минск : Попурри, 1998. — 443 с.
460. Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления / Карл Густав Юнг. — Минск : «Харвест», 2003. — 496 с.
461. Юнг К.-Г. Архетипи і колективне несвідоме / Карл Густав Юнг ; з нім. пер. К. Котюк ; наук. ред. укр. вид. О. Фешовець. — Львів : Вид-во «Астролябія», 2013. — 588 с.
462. Юнг К.-Г. Архетип і несвідоме : пер. з нім. / Карл Густав Юнг. — Київ : Укр. письм., 2014. — 358 с. — (Світло світогляду).
463. Юрчук О. О. Постколоніальна міфологізація української нації у творчості М. Матіос [Електронний ресурс] / О. О. Юрчук // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки (літературознавство) : веб-сайт. — Електрон. дані. — Режим доступу: <http://litbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/11/28.4.8.pdf>. — Назва з екрана.
464. Юрова І. Дві мистецькі реінкарнації художньої спадщини І. Костецького / І. Юрова // Мова і культура. (Науковий журнал). — К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. — Вип. 11. — Т. VIII (120). — С. 243–249.
465. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде ; [пер. с фр.] В. П. Большов. — 2 изд., испр. и доп. — М. : Академ. Проект, 2001. — 239 с. — (Концепции).
466. Элиаде М. История веры и религиозных идей = Histoire des croyances et des idées religieuses : [трилогия]. Т. [1]. От каменного века до элевсинских мистерий / Мирча Элиаде ; пер. с фр.: Н. Н. Кулаковой, В. Р. Рокитянского, Ю. Н. Стефанова ; отв. ред. А. А. Старостина. — М. : Академ. Проект, 2008. — 622 с. — (Философские технологии: религиоведение).

467. Эстес К.-П. Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях / К.-П. Эстес / Пер. с англ. — К. ; М., 2001.
468. Як українські міфи по світу розійшлися / авт.-упоряд. С. Плачинда ; худож. оформ. Л. Кузнецової. — Київ : Такі справи, 2008. — 320 с. : іл.
469. Яковлева Е. С. О понятии «культурная память» в применении к семантике слова / Е. С. Яковлева // Вопр. языкознания. — М., 1998. — № 3. — С. 43–73.
470. Якубовська М. Міфологія буття українства у прозі Марії Матіос / М. Якубовська // У дзеркалі словам : есеї про сучас. укр. л-ру / М. Якубовська. — Львів, 2005. — С. 153–168.
471. Ярмчук І. Концептуальне поле СВІТ ЛЮДИНИ у поезії Форуг Фаррохзад / Ірина Ярмчук // Вісн. Львів. ун-ту. Серія філологічна. — 2014. — Вип. 61. — С. 112–117.
472. Ярмусь С. Духовність українського народу : кор. орієнтаційний нарис / Степан Ярмусь ; передм. Ю. Мулик-Луцик. — Вінніпег : Волинь, 1983. — 227 с. — (Інститут дослідів Волині ; ч. 51).
473. Ясперс К. Философская вера / К. Ясперс // Смысл и назначение истории / К. Ясперс. — М., 1994. — С. 420–509.
474. Яструбецька Г. Експресіоністичний вимір роману «Листя землі» В. Дрозда [Електронний ресурс] / Галина Яструбецька // eSNUIR : electronic Eastern European National University Institutional Repository. — Електрон. дані. — Режим доступу: <http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/3121/3/7243.pdf>. — Назва з екрана.
475. Яшина Л. Міфопоетика епіки В. Дрозда : автореф. дис. ... канд. філол. наук. 10.01.01 / Яшина Любов Іванівна ; Дніпропетр. держ. ун-т. — Дніпропетровськ, 1999. — 16 с.
476. Włodzimierz Bolecki. Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej / Włodzimierz Bolecki. — Kraków, 1996.
477. Dąbrowski M. Swój / Obcy? Inny. Gdzie jesteśmy? / Mieczysław Dąbrowski // Przegląd Humanistyczny. — 2007 — № 3. — S. 1–10.
478. Day J. The Creation of Political Myths: African Nationalism in Southern Rhodesia / John Day // Journal of Southern African Studies, 2 — P. 52–65
479. Hadaczek B. U narodzin mitów kresowych / Bolesław Hadaczek // Poszukiwanie realności. Literatura — dokumenty — Kresy. Prace ofiarowane Tadeuszowi Bujnickiemu / Pod red. St. Gawlińskiego i W. Ligęzy. — Kraków: Universitas, 2003. — S. 43–51.
480. Hałas E. Symbole i społeczeństwo. Szkice z socjologii interpretacyjnej. — Warszawa, 2007. — S. 87–88.
481. Geertz C. The Interpretation of Cultures / Clifford Geertz. — London: Hutchinson.
482. Grzegorz Kowal. Mit(y) Galicji / Kowal Grzegorz // Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy. Seria I: Prace dedykowane profesor Swietłanie Musijenko / Red. A. Janicka, G. Kowalski, Ł. Zabielski. — Białystok, 2013. — S. 609–652.

483. Janicka Anna. Gabriela Zapolska i Łesia Ukrainka — dramaturgia przekroczenia. Propozycje wstępne / Anna Janicka // Літературний процес: методологія, імена, тенденції: 36. наук. праць (філолог. науки) / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка; редкол.: О. Є. Бондарева, О. В. Єременко, І. Р. Буніятова та ін. — К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. — № 4. — 192 с. — С. 121-130.
484. Kołakowski L. Obecność mitu / Leszek Kołakowski. — Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1994. — 157 s.
485. Korolko Mirosław. Słownik kultury śródziemnomorskiej w Polsce: idee, pojęcia, miejsca z wypisami literackimi / Redakcja Inga Grześczak / Mirosław Korolko. — Warszawa: MUZA, 2004. — 654 s.
486. Jung C.-G. Von den Wurzeln des Bewußtseins / C.-G. Jung. — Zürich, 1954.
487. Frye N. Mit, fikcja, pszemieszczenie / Northrop Frye // Studia z teorii literatury. Archiwum pshekładów «Pamiętnika Literackiego» / Pod red. M. Głowińskiego i H. Markiewicza. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977. — T. 1. — S. 289-307.
488. Przybylski R. Et in Arkadia ego. Esej o tęsknotach poetów / Ryszard Przybylski. — Warszawa: Czytelnik, 1966. — 185 s.
489. Rosner K. O funkcji poznawczej dzieła literackiego / K. Rosner. — Wrocław, 1970.
490. Speina J. Typy świata przedstawionego w literaturze. Wyd. 3, prejrane i uzupełnione / Jerzy Speina. — Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2000. — 179 s.
491. Strenski Ivan. Four Theories of Myth in the 20th Century: Eliade, Levi-Strauss and Malinowski / Ivan Strenski. — University of Iowa Press, 1987.
492. Wiegandt E. Literacki mit pogranicza a idea Europy Środkowej / Ewa Wiegandt // Krasnogruda. — 1995. — № 4. — S. 199-202.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

1. Андрухович Ю. Гра з випадковими числами / Юрій Андрухович // Письменники про футбол. Літературна збірна України / Укл. С. Жадан; худож. О. Капля, Т. Коровіна. — Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. — 320 с. — С. 5–32.
2. Белімова Т. Київ.ua : Роман / Тетяна Белімова; передм. С. Філоненко. — Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. — 256 с.
3. Беньчик М. Останній штрафний. Варшава / Переклала з польської Богдана Матіяш / Марек Беньчик // Тотальний футбол : Есеї / Упор. Сергій Жадан. — К. : Грані-Т, 2012. — 216 с. — С. 119–152.
4. Бондар А. Мій дирдир / Андрій Бондар // Письменники про футбол. Літературна збірна України / Укл. С. Жадан; худож. О. Капля, Т. Коровіна. — Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. — 320 с. — С. 33–40.
5. Верещак Я. Душа моя зі шрамом на коліні / Ярослав Верещак // Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — 370 с. — С. 97–137.
6. Винничук Ю. Ті, що стежать за нами / Юрій Винничук // Письменники про футбол. Літературна збірна України / Укл. С. Жадан; худож. О. Капля, Т. Коровіна. — Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. — 320 с. — С. 41–75.
7. Гончаров О. Сім кроків до Голгофи / Олег Гончаров // Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — 370 с. — С. 52–94.

8. Гюлле П. Пан Янек. Гданськ / Переклала з польської Богдана Матіаш / Павел Гюлле // *Тотальний футбол: Есеї / Упор. Сергій Жадан.* — К.: Грані-Т, 2012. — 216 с. — С. 153–164.
9. Демчук К. На виступцях / Катерина Демчук // *Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко.* — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — 370 с. — С. 347–370.
10. Дереш Л. Голова Якова / Любо Дереш; передм. Ю. Іздрика. — Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2012. — 240 с.
11. Дереш Л. Намір! [Текст] / Любо Дереш; вступ. ст. Ю. Р. Іздрика. — Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2008. — 272 с.
12. Дереш Л. Поклоніння ящірці: Як нищити ангелів: Роман / Любо Дереш; худож.-оформлювач І. В. Осипов. — Харків: Фоліо, 2009. — 189 с. — (Графіті).
13. Дрозд В. Листя землі. Кн. 1 / Володимир Дрозд; упоряд. Ірина Жиленко. — К.: Києво-Могилянська акад., 2009. — 701, [1] с. — (Бібліотека Шевченківського комітету).
14. Жадан С. В. Марадона: Нова книга віршів / С. В. Жадан; худож.-оформлювач І. В. Осипов. — Харків: Фоліо, 2008. — 169 с. — (Сафарі).
15. Жадан С. В. *Anarchy in the UKR* / С. В. Жадан; худож.-оформлювач І. В. Осипов. — Харків: Фоліо, 2011а. — 223 с. — (Графіті).
16. Жадан С. В. Біг Мак та інші історії: Книга вибраних оповідань / С. В. Жадан; худож.-оформлювач О. Г. Жуков. — Харків: Фоліо, 2011б. — 314 с. — (Графіті).
17. Жадан С. Білі футболки, чорні труси / Сергій Жадан // *Письменники про футбол. Літературна збірна України / Укл. С. Жадан; худож. О. Капля, Т. Коровіна.* — Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011с. — 320 с. — С. 76–106.
18. Жадан С. В. Депеш Мод / С. В. Жадан; післямова П. А. Загребельного; худож.-оформлювач Л. Д. Киркач-Осипова, І. В. Осипов. — Харків: Фоліо, 2011д. — 229 с. — (Графіті).
19. Жадан С. В. Прощання слов'янки / С. В. Жадан; худож.-оформлювач О. Г. Жуков. — Харків: Фоліо, 2011е. — 409 с.
20. Жадан С. Вогнепальні й ножові / Сергій Жадан. — Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2012а. — 160 с.; іл.
21. Жадан С. Чорне золото надії. Донецьк / Сергій Жадан // *Тотальний футбол: Есеї / Упор. Сергій Жадан.* — К.: Грані-Т, 2012с. — 216 с. — С. 47–73.
22. Жадан С. Динамо Харків. Вибрані вірші / Сергій Жадан. — К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014а. — 240 с.; серія «Українська Поетична Антологія».
23. Жадан С. Життя Марії. Книга віршів і перекладів / Сергій Жадан. — Чернівці: Meridian Czernowitz, Книжки-XXI, 2015. — 184 с.
24. Жолдак Б. Чарований запорожець / Богдан Жолдак // *Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко.* — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — 370 с. — С. 15–49.

25. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу: Роман / Оксана Забужко. — К. : Згода, 1996. — 142 с.
26. Забужко О. Інопланетянка / Оксана Забужко // Жінка як текст: Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: Фрагменти творчості і контексти / Упоряд. Л. Таран. — К. : Факт, 2002. — 208 с. — (Літ. Проект «Текст + контекст». Знакові літ. доробки та навколо них). — С. 122–176.
27. Забужко О. Сестро, сестро : Повісті та оповідання. — Вид 2-е / Оксана Забужко. — К. : Факт, 2004. — 240 с.
28. Забужко О. Книга Буття. Глава четверта. Повісті / Оксана Забужко. — К. : Факт, 2008. — 164 с.
29. Забужко О. З мапи книг і людей : Збірка есеїстики / Оксана Забужко. — Кам'янець-Подільський: Meridian Czernowitz, ТОВ «Друкарня Рута», 2012. — 376 с.
30. Забужко О. Казка про калинову сопілку / Оксана Забужко. — К. : КОМОРА, 2013. — 104 с.
31. Іздрик. Подвійний Леон: історія хвороби / Передмова Ігора Бондара-Терещенка. Коментар Леоніда Косовича / Іздрик. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. — 204 с.
32. Іздрик Ю. Р. 3:1. Острів Крк. Воцтек. Подвійний Леон [Текст] / передмова Ю. Андруховича / Ю. Р. Іздрик. — Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2009. — 320 с.
33. Іздрик Ю. АМ™ / Юрій Іздрик. — Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2010. — 320 с.
34. Іздрик Ю / Іздрик. — Львів : Видавництво Старого Лева, 2013. — 160 с.
35. Коцарев О. Так роблять усі переможці / Олег Коцарев // Письменники про футбол. Літературна збірка України / Укл. С. Жадан; худож. О. Капля, Т. Коровіна. — Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. — 320 с. — С. 182–198.
36. Курков А. Ю. Львівська гастроль Джімі Хендрікса : Роман. — 2-е вид., випр. та допов. / А. Ю. Курков; пер. з рос. В. С. Бойка; худож.-оформлювач О. М. Іванова. — Харків : Фоліо, 2013. — 383 с.; іл.
37. Лис В. С. Острів Сильвестра: Роман / Худож.-оформлювач І. В. Осипов / В. С. Лис. — Харків : Фоліо, 2009. — 219 с. — (Література).
38. Лис В. С. Століття Якова [текст] / Передм. О. Забужко; внутр. оформл. Т. Коровіної / В. С. Лис. — Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. — 240 с.
39. Малярчук Т. Говорити / Худож.-оформлювач І. В. Осипов / Таня Малярчук. — Харків : Фоліо, 2007. — 187 с. — (Графіті).
40. Малярчук Т. Біографія випадкового чуда: Роман / Таня Малярчук. — Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2012. — 240 с.
41. Матіос Марія. Нація / Марія Матіос. — Львів : ЛА «ПІРАМІДА», 2007. — 256 с.
42. Матіос М. Москалиця; Мама Маріца — дружина Христофора Колумба / Марія Матіос. — Львів : ЛА «ПІРАМІДА», 2008. — 64+48 с.; іл.

43. Матіос М. Солодка Даруся: Видання сьоме / Марія Матіос. — Львів : ЛА «ПІРАМІДА», 2011а. — 188 с.
44. Матіос М. Щоденник страченої. Видання друге / Марія Матіос. — Львів : ЛА «ПІРАМІДА», 2011б. — 200 с.
45. Матіос М. Черевички Божої Матері: вирвана сторінка з буковинської саги: Повість / Марія Матіос. — Львів : ЛА «ПІРАМІДА», 2013. — 208 с.
46. Матіос М. Вірші / Марія Матіос // [Електронне джерело]. — Режим доступу: http://maysterni.com/user.php?id=972&t=1&sf=1#21138_I3 ДНІВ МАТЕРИНСТВА. Назаріві Губчуку.
47. Миколайчук-Низовець О. Зніміть з небес офіціанта / Олег Миколайчук-Низовець // Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — 370 с. — 139-149.
48. Неждана Н. Самогубство самотності / Неда Неждана // Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — 370 с. — С. 197-245.
49. Пагутяк Г. Слуга з Добромилія: Роман / Галина Пагутяк. — К. : ПП «Дуліби», 2006. — 336 с.
50. Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі / Галина Пагутяк. — 2-ге вид., переробл. і доп. — Львів : ЛА «Піраміда», 2007. — 368 с.
51. Пагутяк Г. Зачаровані музиканти: Роман-феєрія / Галина Пагутяк. — К. : Ярославів Вал, 2010. — 224 с.
52. Пагутяк Г. Урізька готика: Роман / Галина Пагутяк. — 2-е вид. — К. : «Дуліби», 2012. — 352 с. — (Склянка крові з льодом).
53. Пагутяк Г. Записки Білого Пташка. Вибране: Романи та повісті / Галина Пагутяк. — Львів : ЛА «Піраміда», 2013. — 292 с.
54. Палата № 7 / Л. Лузіна; С. Жадан; худож.-оформлювач О. Д. Кононученко. — Харків : Фоліо, 2013. — 317 с.; іл.
55. Паріс Л. Я. Сіріус. Кентавр / Лариса Паріс // Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — 370 с. — С. 249-278.
56. Погребінська О. Дев'ятий місячний день / Олександра Погребінська // Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — 370 с. — С. 153-196.
57. Прохасько Т. Інші дні Анни: Проза / Передм. Ю. Іздрика / Т. Прохасько. — К. : Смолоскип, 1998. — 112 с.; портр.
58. Прохасько Т. З цього можна зробити кілька оповідань / Т. Прохасько. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. — 128 с.
59. Прохасько Т. Непрості / Тарас Прохасько. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. — 140 с.
60. Прохасько Т. Порт Франківськ / Тарас Прохасько. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006а. — 48 с.

61. Прохасько Т. Лексикон таємних знань. Новели / Тарас Прохасько. — Львів : Кальварія, 2006b. — 192 с.
62. Прохасько Т. БоТакЄ / Тарас Прохасько. — Івано-Франківськ : «Лілея-НВ», 2010. — 432 с.
63. Прохасько Т. Одної і тої самої / Тарас Прохасько. — Чернівці : Книги ХХІ, Meridian Czernowitz, 2013. — 240 с.
64. Семьон П. С-Л-А-С-К. Вроцлав / Переклала з польської Дзвінка Матіяш / Пьотр Семьон // Тотальний футбол : Есеї / Упор. Сергій Жадан. — К. : Грані-Т, 2012. — 216 с. — С. 192–215.
65. Сердюк В. Сестра милосердна / Володимир Сердюк // Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — 370 с. — С. 279–313.
66. Слапчук В. Дванадцять ню: Інтимна лірика / Василь Слапчук. — Луцьк : ПВД «Твердиня», 2005а. — 180 с. — (Сер. «Літературний ексклюзив»).
67. Слапчук В. Осінь за щокою: Роман / Василь Слапчук. — К. : Факт, 2005b. — 280 с. — (Сер. «Excerptis excipiendo»).
68. Слапчук В. Дикі квіти: Роман / Василь Слапчук. — К. : Факт, 2007а. — 296 с. — (Сер. «Excerptis excipiendo»).
69. Слапчук В. Клітка для неба. Повісті / Василь Слапчук. — К. : Факт, 2007b. — 280 с. — (Сер. «Excerptis excipiendo»).
70. Слапчук В. Д. Новенький ровер старенького пенсне (Книга життя і смерті): Поезії / Василь Слапчук. — Луцьк : ПВД «Твердиня», 2007с. — 88 с. — (Сер. «Літературний ексклюзив»).
71. Слапчук В. Жінка зі снігу: Повість / Василь Слапчук. — К. : Факт, 2008. — 278 с. — (Сер. «Excerptis excipiendo»).
72. Слапчук В. Вибрані поезії / Василь Слапчук; [передм. М. Ф. Слабошпицького]. — К. : Ярославів Вал, 2012. — 495 с.; фото. — (Серія «Бібліотека Шевченківського комітету»).
73. Ткаченко С. І. Оповіді від Сема / Сергій І. Ткаченко. — К. : УАІД «РАДА», 2012. — 256 с.
74. Ткаченко С. І., Копайгоренко В. В. Під знаком Ярила / С. І. Ткаченко, В. В. Копайгоренко. — К. : Бізнесполіграф, 2014. — 136 с.
75. Тотальний футбол : Есеї / Упор. Сергій Жадан. — К. : Грані-Т, 2012. — 216 с.
76. Чех А. Останній нокаут / Артем Чех // Письменники про футбол. Літературна збірка України / Укл. С. Жадан; худож. О. Капля, Т. Коровіна. — Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. — 320 с. — С. 283–317.
77. Шевченко Т. Г. Кобзар / Т. Г. Шевченко. — Донецьк : Сталкер, 2006. — 368 с.
78. Шевчук В. Чотири романи: Романи і повісті / Валерій Шевчук. — К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. — 768 с. — (Перлини сучасної літератури).
79. Шкляр В. Маруся: Роман / Василь Шкляр. — Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. — 320 с.
80. Щученко С. Шляхетний дон / Сергій Щученко // Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — 370 с. — С. 317–346.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ

1. Агеева В. Путівник для інтелектуального бродяжництва / Віра Агеева // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2000. — Рік 4, число 3. — С. 14–17.
2. Ададуров В. Чужі серед свого / Вадим Ададуров // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік 11, число 11–12. — С. 26–27.
3. Андрейчик М. Проза мовної ідентичности / Марко Андрейчик // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік 9, число 3. — С. 23–25.
4. Андрусяк І. Досвід штилю / Іван Андрусяк // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік 10, число 5. — С. 18–19.
5. Андрухович Ю. Мала інтимна урбаністика / Юрій Андрухович // Критика : часопис. Рецензії, есеї, огляди. — Київ ; Кембридж, 2000. — Рік 4, число 1–2. — С. 9–11.
6. Андрухович Ю. Місце зустрічі Germaschka / Юрій Андрухович // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2002. — Рік 6, число 5. — С. 33–36.
7. Андрухович Ю. Шукаючи Dreamland / Юрій Андрухович // Критика : часопис. Рецензії, есеї, огляди. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік 9, число 1–2. — С. 2.
8. Андрухович Ю. Живокіст серцевидний / Юрій Андрухович // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік 10, число 4. — С. 30–32.
9. Андрухович Ю. Європа, мої неврози / Юрій Андрухович // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік 10, число 5. — С. 29–30.
10. Антонюк З. Моральний кодекс руйнівника комунізму / Зіновій Антонюк // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік 9, число 12. — С. 8–10.
11. Бакула Б. Креси без взаємних викреслювань / Богуслав Бакула // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік 14, число 1–2. — С. 16–22.

12. Бакула Б. Нестерпна легкість тягаря / Богуслав Бакула // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік 14, число 5–6. — С. 31–37.
13. Балан С. Beneficia non obtruduntur / Сергій Балан // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2007. — Рік 11, число 6. — С. 2–4.
14. Безансон А. Ретроспектива безпам'ятства / Ален Безансон // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2003. — Рік 7, число 12. — С. 20–21.
15. Бердиховська Богуміла. Три ілюстрації до українських шукань / Богуміла Бердиховська // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 1998. — Рік 2, число 10. — С. 24–27.
16. Бернсанд Н. Безневинність пам'яті / Накляс Бернсанд // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік 11, число 7–8. — С. 23.
17. Бердиховська Б. Прапороносці непоганого минулого / Богуміла Бердиховська // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2002. — Рік 6, число 5. — С. 22–24.
18. Бердиховська Б. Навчальний тур демократії / Богуміла Бердиховська // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік 8, число 11. — С. 4–5.
19. Березовчук Л. Поруйнування Єрусалима / Лариса Березовчук // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2000. — Рік 4, число 3. — С. 25–30.
20. Богомолов О. Alter ego імперії: уявлена цивілізація слов'янського Криму / Олександр Богомолов, Ігор Семиволос // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2008. — Рік 12, число 3. — С. 8–11.
21. Богомолов О. Кримськотатарський газетний дискурс: уявлення про себе / Олександр Богомолов, Ігор Семиволос // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік 14, число 1–2. — С. 12–15.
22. Богомолов О. Кримськотатарський газетний дискурс: уявлення про інших / Олександр Богомолов, Ігор Семиволос // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік 11, число 7–8. — С. 15–19.
23. Бойченко О. Теорія і практика прикордоння / Олександр Бойченко // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік 11, число 9–10. — С. 40–41.
24. Ботанова К. Вузли електронних плетив / Катерина Ботанова // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2001. — Рік 5, число 12. — С. 8–10.
25. Ботанова К. У пошуках українського Мефістофеля / Катерина Ботанова // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2003. — Рік 7, число 12. — С. 35–37.
26. Бріцина О. Карнавал революції / Олеся Бріцина, Інна Головаха // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік 9, число 3. — С. 17–19.
27. Булгаков В. Загадки та відгадки лукашенківщини / Валер Булгаков // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік 8, число 11. — С. 15–21.
28. Булгаков В. Вузькі місця діаспори / Валер Булгаков // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік 9, число 12. — С. 17–22.
29. Бурума Я. Культ вигнання / Ян Бурума // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік 8, число 1–2. — С. 33–35.

30. Валіцький А. Чи можливий ліберальний націоналізм? / Анджей Валіцький // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 1999. — Рік 3, число 1–2. — С. 12–18.
31. Вілсон Е. Драматургія віртуальної політики / Ендрю Вілсон // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2007. — Рік XI, число 5. — С. 8–11.
32. Вилегала А. Карусель із сусідами / Анна Вилегала // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж 2008. — Рік XII, число 4 — С. 8–11.
33. Вилегала А. Різні обличчя львівської російсько(мовно)сти / Анна Вилегала // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2007. — Рік XI, число 4. — С. 24–26.
34. Возняк Т. Уроки російської / Тарас Возняк // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік VIII, число 1–2. — С. 4–5.
35. Возняк Т. Ще один крок назустріч собі / Тарас Возняк // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 5. — С. 2–3.
36. Галенко О. Фольклористика — окремо, порнознавство — окремо / Олександр Галенко // Критика : часопис. Рецензії, есеї, огляди. — Рік VIII, число 3 (77), березень 2004. — К. : ЗАТ «ВІПОЛ» — 32 с. — С. 20–21.
37. Гарань О. Відмірювання ксенофобії / Олексій Гарань // Критика: часопис. Рецензії, есеї, огляди. — Рік VIII, число 1–2 (75–76), січень–лютий 2004. — К. : ЗАТ «ВІПОЛ» — 40 с. — С. 10.
38. Гентош Л. Трагічна біографія у веселкових тонах / Ліліана Гентош // Критика: часопис. Рецензії, есеї, огляди. — Рік XI, число 9–10 (155–156), вересень–жовтень 2010. — К. : ЗАТ «ВІПОЛ» — 48 с. — С. 15–17.
39. Госк Г. Польське літературознавство на тему постзалежності / Ганна Госк // Критика: часопис. Рецензії, есеї, огляди. — Рік XVII, число 5–6 (187–188), травень–червень 2013. — К. : ЗАТ «ВІПОЛ» — 48 с. — С. 14–17.
40. Гирич І. Тріумфи сильних / Ігор Гирич // Критика: часопис. Рецензії, есеї, огляди. — Рік X, число 12 (110), грудень 2006. — К. : ЗАТ «ВІПОЛ» — 32 с. — С. 26–28.
41. Глузман С. Рефлексії про очевидне / Семен Глузман // Критика: часопис. Рецензії, есеї, огляди. — Рік X, число 12 (110), грудень 2006. — К. : ЗАТ «ВІПОЛ» — 32 с. — С. 7–8.
42. Гнатюк О. У себе, а не «між Сходом і Заходом» / Оля Гнатюк // Критика : часопис. Рецензії, есеї, огляди. — Рік IX, число 1–2 (87–88), січень–лютий 2005. — К. : ЗАТ «ВІПОЛ» — 40 с. — С. 13–15.
43. Головаха Є. Нелегальна радянщина у пошуках легітимності / Євген Головаха // Критика: часопис. Рецензії, есеї, огляди. — Рік IX, число 12 (98), грудень 2005. — К. : ЗАТ «ВІПОЛ» — 32 с. — С. 11–12.
44. Грабович Г. Шевченко в колажах і з кон'юктурою: доба незалежності / Григорій Грабович // Критика : часопис. Рецензії, есеї, огляди. — Рік II, число 10 (12), жовтень 1998. — К. : ЗАТ «ВІПОЛ» — 32 с. — С. 7–15.
45. Грабович Г. Недооцінений Костецький / Григорій Грабович // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2000. — Рік IV, число 1–2. — С. 28–29.

46. Грабович Г. Літературне історіописання та його контексти / Григорій Грабович // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2001. — Рік V, число 12. — С. 11–15.
47. Грабович Г. Сповільнені дії здобутків і втрат / Григорій Грабович // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2002. — Рік VI, число 5. — С. 28–30.
48. Грабович Григорій. Голодомор і пам'ять / Григорій Грабович // Критика: часопис. Рецензії, есеї, огляди. — Рік VII, число 12 (74), грудень 2003. — К. : ЗАТ «ВІПОЛ» — 40 с. — С. 10–13.
49. Грабович Г. На порозі / Григорій Грабович // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік VIII, число 11. — С. 2–3.
50. Грабович Г. Перед Європою: чи можлива реформа в науці та освіті? / Григорій Грабович // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 1–2. — С. 22–25.
51. Грабович Г. Плоди «противсіхства» / Григорій Грабович // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XIV, число 1–2. — С. 6–8.
52. Грабовська І. Політичне лідерство в Україні / Ірина Грабовська // Сучасність: Література, наука, мистецтво, суспільне життя. — 2007. — березень, № 3. — С. 79–97.
53. Грабовський С. «Людина кризи» робить вибір / Сергій Грабовський // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2000. — Рік IV, число 3. — С. 6–8.
54. Грачова С. Рецензія на книгу: Anna Bikont. *My z Jedwabnego* / Софія Грачова // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 12. — с. 3.
55. Грачова С. Чужа історія зі своєю мораллю / Софія Грачова // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2008. — Рік XII, число 7–8. — С. 17–19.
56. Гриневич Л. Постгеноцидне безпам'ятство / Людмила Гриневич // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2008. — Рік XII, число 4 — С. 5–7.
57. Грицак Я. Правильник українського опору / Ярослав Грицак // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік VIII, число 3. — С. 2–3.
58. Грицак Я. *Re: birth of Ukraine* / Ярослав Грицак // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 1–2. — С. 9–12.
59. Гриценко О. Міт про Авгієві стайні / Олександр Гриценко // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2007. — Рік XI, число 4. — С. 8–12.
60. Грицак Я. *Ab imperio, ad imperium* / Ярослав // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 4. — С. 30–32.
61. Гундорова Т. Слідами Адорно: масова культура і кіч / Тамара Гундорова // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 1–2. — С. 32–37.
62. Гундорова Т. Симптоматика «хворого тіла» / Тамара Гундорова // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XI, число 7–8. — С. 24–28.
63. Горизонтов Л. Уявлювані історіографії / Леонід Горизонтов // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 4. — С. 26–27.
64. Госк Г. Польське літературознавство на тему постзалежності / Ганна Госк // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2013. — Рік XVII, число 5–6. — С. 14–17.

65. Граціозі А. Усвідомлювання Голодомору / Андреа Граціозі // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік VII, число 12. — С. 18–19.
66. Гудков Л. Охранка демократії / Лев Гудков // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 11. — С. 8–12.
67. Даревич Д. Голодомор із перспективи мистецтва / Дарія Даревич // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2008. — Рік XII, число 7–8. — С. 31–33.
68. Джадт Т. Пограничний народ / Тоні Джадт // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XI, число 9–10. — С. 44–45.
69. Джонсон Б. Контраверзи люстрації / Барнаба Джонсон // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 11. — С. 15–16.
70. Дзядевич Т. Густа листопадова проза / Тетяна Дзядевич // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 11. — С. 20–21.
71. Діброва В. Переказки: Луїс і Карлос / Володимир Діброва // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2007. — Рік XI, число 4. — С. 32–35.
72. Динько А. Нас пов'язано корисним досвідом / Андрей Динько // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 5. — С. 8–9.
73. Дитч Й. Образи тоталітаризму в Україні / Йоган Дитч // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 5. — С. 10–13.
74. Дубін Б. Удавання протипаги / Борис Дубін // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік VIII, число 3. — С. 3–6.
75. Дубін Б. Забувати і повторювати: конструкція та репродукція влади / Борис Дубін // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2007. — Рік XI, число 6. — С. 5–7.
76. Дубін Б. Споглядацьке суспільство і культура телеадаптації / Борис Дубін // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2008. — Рік XII, число 4. — С. 12–14.
77. Жданова І. Фантомні болі Москви / Іріна Жданова // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 3. — С. 7–9.
78. Зайцев О. Війна міфів про війну в сучасній Україні / Олександр Зайцев // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XIV, число 3–4. — С. 16–17.
79. Захаров Є. Усвідомлена необхідність правозахисту / Євген Захаров // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 12. — С. 2–7.
80. Захаров Є. Зрада / Євген Захаров // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 4. — С. 8–9.
81. Захаров Є. Конфлікт пам'ятей / Євген Захаров // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2007. — Рік XI, число 5. — С. 17.
82. Зборовська Н. Перемога плоті / Ніла Зборовська // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 1998. — Рік II, число 10. — С. 28–29.
83. Злобіна Т. Передмістя ідентичности / Тамара Злобіна // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 9. — С. 31–32.
84. Злобіна Т. Бути феміністкою / бути жінкою в Україні / Тамара Злобіна // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2008. — Рік XII, число 4. — С. 16–17.

85. Елон А. Виходу немає / Амос Елон // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2002. — Рік VI, число 5. — С. 12–14.
86. Єдліцький Є. Три століття безнадії / Єжи Єдліцький // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 1998. — Рік II, число 9. — С. 20–26.
87. Єдліцький Є. Лешек Колаковський: історія та відповідальність / Єжи Єдліцький // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XIV, число 5–6. — С. 41–42.
88. Ємець-Доброносова Ю. Спокуса сутності і завіса на продаж / Юлія Ємець-Доброносова // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 7–8. — С. 27–30.
89. Ємець-Доброносова Ю. Жест можливого / Юлія Ємець-Доброносова // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 12. — С. 9–11.
90. Ємець-Доброносова Ю. Філософія довіри до сумніву / Юлія Ємець-Доброносова // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XI, число 9–10. — С. 20–24.
91. Єрмоленко В. Місця пам'яті на європейських місцинах / Володимир Єрмоленко // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2013. — Рік XVII, число 11–12. — С. 26–27.
92. Єрмоленко В. Мрії про Європу / Володимир Єрмоленко // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2003. — Рік VII, число 12. — С. 33–35.
93. Івашина О. Симуляція Бодріяра / Івашина Олександр // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2007. — Рік XI, число 4. — С. 30–31.
94. Іздрік. Львів : секвенції психозу / Іздрік // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 9. — С. 33–35.
95. Ільницький О. Гоголь і постколоніальний контекст / Олег Ільницький // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2000. — Рік IV, число 3. — С. 9–13.
96. Ісаїв В. Альтернативи діаспорної ідентичності / Всеволод Ісаїв // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2002. — Рік VI, число 1–2. — С. 2–3.
97. Їльге В. Змагання жертв / Вільфريد Їльге // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 5. — С. 14–17.
98. Кабачій Р. Мовчазна війна топонімів / Роман Кабачій // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік VIII, число 1–2. — С. 20–21.
99. Казакевич А. «Казус Білорусі» в універсальних схемах / Андрей Казакевич // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 4. — С. 12–14.
100. Кампо В. Вибори народного суверенітету / Володимир Кампо // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік VIII, число 11. — С. 5–6.
101. Карповець М. Шум культури / Максим Карповець // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2013. — Рік XVII, число 3–4. — С. 46–47.
102. Кінан Е. Російські міфи про київську спадщину / Едвард Кінан // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 1999. — Рік III, число 1–2. — С. 4–10.
103. Кйосев А. Місто на межі / Александр Кйосев // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2000. — Рік IV, число 1–2. — С. 18–22.

104. Ковальчик І. Польське критичне мистецтво і Голокост / Ізабеля Ковальчик // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2013. — Рік XVII, число 5–6. — С. 39–43.
105. Ковба Ж. У пошуках власної відповідальності / Ковба Жанна // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 9. — С. 19–23.
106. Когут З., Химка І. Україністи та Бандера: розбіжні погляди / Зенон Когут, Іван Химка // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XIV, число 3–4. — С. 10–12.
107. Кононенко Є. Переможені й переможці / Євгенія Кононенко // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2000. — Рік IV, число 1–2. — С. 12–13.
108. Косевський П. Довгі двадцять років / Пьотр Косевський // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XIV, число 5–6. — С. 38–40.
109. Костецький І. Ціна людської назви / Ігор Костецький // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2000. — Рік IV, число 1–2. — С. 25–27.
110. Костюк В. Гра в класики / Василь Костюк // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 1998. — Рік II, число 10. — С. 30–31.
111. Костюк В. Поетика реваншу / Василь Костюк // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2001. — Рік V, число 12. — С. 15–18.
112. Костюк В. Європеець як чужий / Василь Костюк // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 9. — С. 8–10.
113. Костюк В. Творчість Юрія Шереха: виклик інтелектуала / Василь Костюк // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2008. — Рік XII, число 4. — С. 21–26.
114. Коцарев О. «Розстріляне відродження» і стратегії виживання / Олег Коцарев // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2008. — Рік XII, число 4. — С. 18–20.
115. Коцюбинська М. Упізнаваний нарешті гість / Михайлина Коцюбинська // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2007. — Рік XI, число 5. — С. 22–26.
116. Красиков М. Параісторичне значення фольклору / Михайло Красиков // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік VIII, число 3. — с. 20.
117. Кратохвіль А. Назад до нової батьківщини / Александер Кратохвіль // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XI, число 9–10. — С. 33–34.
118. Кулик В. Україна, яку нам вибирають / Володимир Кулик // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2002. — Рік VI, число 5. — С. 2–9.
119. Кулик В. Телевізійний цинізм і українська громадськість / Володимир Кулик // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2003. — Рік VII, число 12. — С. 33–35.
120. Кулик В. Неуникний Бандера / Володимир Кулик // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XIV, число 3–4. — С. 13–14.
121. Кульчицький С. Нищення задля порятунку / Станіслав Кульчицький // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2008. — Рік XII, число 3. — С. 15–17.
122. Курчаб-Редліх К. Мирне життя спаленої землі / Кристина Курчаб-Редліх // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 4. — С. 10–11.

123. Кшемінський І. Валенса і польська традиція / Іренеуш Кшемінський // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XIV, число 5–6. — С. 9.
124. Ліхачов В. Страх і ненависть в Україні / Вячеслав Ліхачов // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2008. — Рік XII, число 7–8. — С. 8–11.
125. Левінсон А. Демократія перемож(е)ного електорату / Алексей Левінсон // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік VIII, число 3. — С. 7–12.
126. Маєрчак М., Плахотнік О. “Радикальні “Фемен” і новий жіночий активізм / Марія Маєрчак, Ольга Плахотнік // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XI, число 11–12. — С. 7–10.
127. Мокроусов А. Переклад із советської / Андрій Мокроусов // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 12. — С. 29.
128. Маринович М. «Була б колиска — будуть діти!» / Мирослав Маринович // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 7–8. — С. 13–14.
129. Маринович М. Польща й Україна після медового місяця / Мирослав Маринович // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XIV, число 5–6. — С. 27–29.
130. Мартин Т. Про кожного з нас думає Сталін / Тері Мартин // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2003. — Рік VII, число 12. — С. 14–17.
131. Маслійчук В. Повернення в добре знану країну Володимир Маслійчук // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2007. — Рік XI, число 4. — С. 20–23.
132. Матвієнко С. Мамай у павутинні / Світлана Матвієнко // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2000. — Рік IV, число 3. — С. 23–24.
133. Матвієнко С. (У)мови сцени / Світлана Матвієнко // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2003. — Рік VII, число 12. — С. 29–32.
134. Матіяш Б. Фотофрагменти: спроба проявлення / Богдана Матіяш // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2003. — Рік VII, число 12. — С. 33–35.
135. Матіяш Б. Пам’ять про Анну / Богдана Матіяш // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 3. — С. 29–30.
136. Матіяш Б. Міти й мітології HERstories / Богдана Матіяш // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 5. — С. 24–28.
137. Махно В. Passport / Василь Махно // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 10. — С. 33–35.
138. Махно В. Якщо ти не любиш Луїса Армстронга... / Василь Махно // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2007. — Рік XI, число 5. — С. 30–31.
139. Мельничук А. Очима Заходу / Аскольд Мельничук // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2008. — Рік XII, число 3. — С. 23–27.
140. Менцвель А. Дух у бетоні / Анджей Менцвель // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 4. — С. 28–29.
141. Мирний С. Чорнобиль як інфо-травма / Сергій Мирний // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XIV, число 3–4. — С. 18–22.
142. Мінаков М. Бром і провина / Михайло Мінаков // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 11. — С. 13–14.

143. Мінаков М. Майдан і фронда / Михайло Мінаков // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 1–2. — С. 16–17.
144. Міхальський К. Крихкість усього цього / Кшиштоф Міхальський // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2013. — Рік XVII, число 5–6. — С. 32–35.
145. Мокроусов А. Провоковане суспільство / Андрій Мокроусов // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік VIII, число 1–2. — С. 11–15.
146. Мокроусов А. Переклад із советської / Андрій Мокроусов // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 12. — С. 29.
147. Москалець К. Різні способи бути українцем / Костянтин Москалець // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 1998. — Рік II, число 9. — С. 6–10.
148. Москалець К. Весь цей блюз / Костянтин Москалець // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 5. — С. 20–23.
149. Мотиль О. Помаранчева криза в демократичній перспективі / Олександр Мотиль // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 9. — С. 2–3.
150. Найдюк О. Український радянський кіч імені Верьовки / Олеся Найдюк // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2013. — Рік XVII, число 9–10. — С. 29–30.
151. Наріжна В. Євромайдан у текстах / Вікторія Наріжна // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2013. — Рік XVII, число 11–12. — С. 12–15.
152. Нахманович В. Не лише про Бандеру... / Віталій Нахманович // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XI, число 9–10. — С. 9–10.
153. Обирання після минулого. На запитання «Критики» відповідають політологи Володимир Кулик, Олександр Мотиль, Микола Рябчук // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XIV, число 1–2. — С. 2–5.
154. Осадчук Б. Спомин про трьох славних поляків / Богдан Осадчук // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік VIII, число 11. — С. 30–35.
155. Осін В. Автобіографічні наративи політичної науки / Вадим Осін // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2016. — Рік XX, число 3–4. — С. 11–17.
156. Патриляк І. Популярні історії з потаємних фондосховищ / Іван Патриляк // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2016. — Рік XX, число 1–2. — С. 18–26.
157. Пачковський А. Червоне та чорне / Анджей Пачковський // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік VIII, число 11. — С. 13–14.
158. Плохій С. Уявляючи ранньомодерну Україну / Сергій Плохій // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 9. — С. 27–30.
159. Погорелова І. Кому й коли писати мемуари? / Ірина Погорелова // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2003. — Рік VII, число 12. — С. 6–8.
160. Поза Майданом. Політичні підсумки року коментують члени редколегії «Критики» Ярослав Грицак, Володимир Кулик, Юрій Шаповал, Олександр Мотиль // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XI, число 11–12. — С. 2–3.

161. Померанцев П. Збій у кремлівській матриці / Пітер Померанцев // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2013. — Рік XVII, число 7–8. — С. 25–27.
162. Пономарьов В. Конструювання школи / Віталій Пономарьов // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2003. — Рік VII, число 12. — С. 28.
163. Пономарьов В. Здобуття ідентичности / Віталій Пономарьов // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 10. — С. 5.
164. Попович М. Наше і не наше / Мирослав Попович // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2002. — Рік VI, число 11. — С. 21–22.
165. Попович М. Присмерк майбутнього / Мирослав Попович // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік VIII, число 1–2. — С. 2–3.
166. Попович М. Перед вічним Майданом / Мирослав Попович // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 3. — С. 2–4.
167. Портнов А. Свобода та вибір Донбасу / Андрій Портнов // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 3. — С. 5–6.
168. Портнов А. Контекстуалізація Степана Бандери / Андрій Портнов // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XIV, число 3–4. — С. 14–15.
169. Портнов А. Портнова Тетяна. Переможці та жертви ніяк не порозуміються / Андрій Портнов, Тетяна Портнова // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XI, число 11–12. — С. 16–19.
170. Прохасько Ю. Кур'єр вільної Європи / Юрко Прохасько // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 12. — С. 30–31.
171. Прохасько Ю. Genius чи Genius loci? / Юрко Прохасько // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2013. — Рік XVII, число 3–4. — С. 13–16.
172. Прохасько Ю. Еволюції революції / Юрко Прохасько // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2013. — Рік XVII, число 11–12. — С. 16–18.
173. Прохасько Т. Шерлок для Робінзона / Тарас Прохасько // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2013. — Рік XVII, число 5–6. — С. 30–31.
174. Радченко Ю. Переспів без грифу «Секретно» / Юрій Радченко // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2016. — Рік XX, число 1–2. — С. 8–17.
175. Ревакович М. Ерос і вигнання / Марія Ревакович // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 10. — С. 28–33.
176. Речинський В. На захист поганого смаку / Всеволод Речинський // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XIV, число 1–2. — С. 26–31.
177. Речицький В.. Держава Україна: соціальна чи соціалістична? / Всеволод Речицький // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2016. — Рік XX, число 3–4. — С. 6–10.
178. Репа А. Демократія після коми / Андрій Репа // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік VIII, число 11. — С. 7–12.
179. Рижковський В. Навігація українських емоцій / Володимир Рижковський // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2013. — Рік XVII, число 11–12. — С. 25–29.
180. Ричка В. Історія в ніші етногенетики / Володимир Ричка // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 4. — С. 23–25.

181. Русина О. Археологія незнання / Олена Русина // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 9. — С. 24–26.
182. Русина О. Парк трипільського періоду / Олена Русина // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 4. — С. 18–22.
183. Рябчук А. Ліберальний фемінізм у боротьбі за право самій купувати діаманти / Анастасія Рябчук // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2008. — Рік XII, число 3. — С. 21–22.
184. Рябчук М. Закарпатці за Дунаєм / Микола Рябчук // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 1998. — Рік II, число 10. — с. 23.
185. Рябчук М. Сумні ювілеї радісних подій / Микола Рябчук // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 1998. — Рік II, число 9. — С. 2–5.
186. Рябчук М. Прогнози добре поінформованих оптимістів / Микола Рябчук / Микола Рябчук // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2000. — Рік IV, число 1–2. — С. 4–8.
187. Рябчук М. Жаб'яче око протестного електорату / Микола Рябчук // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік VIII, число 1–2. — С. 7–9.
188. Рябчук М. Українська правда / Микола Рябчук // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 1–2. — С. 4–5.
189. Рябчук М. Закон сполучених посудин та інші закони / Микола Рябчук // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 7–8. — С. 9–11.
190. Рябчук Микола. Мильна опера на немильну тему / Микола Рябчук // Критика: часопис. Рецензії, есеї, огляди. — Рік X, число 12 (110), грудень 2006. — К. : ЗАТ «ВІПОЛ» — 32 с. — С. 2–6.
191. Рябчук Микола. Реконструкція регіону / Микола Рябчук // Критика : часопис. Рецензії, есеї, огляди. — Рік XI, число 7–8 (153–154), липень-серпень 2010. — К. : ЗАТ «ВІПОЛ» — 48 с. — С. 9–14.
192. Рябчук Микола. Кінець Другої Республіки / Микола Рябчук // Критика : часопис. Рецензії, есеї, огляди. — Рік XI, число 11–12 (157–158), листопад-грудень 2010. — К. : ЗАТ «ВІПОЛ» — 48 с. — С. 4–5.
193. Рябчук М. Український П'ятниця і його два Робінзони / Микола Рябчук // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2013. — Рік XVII, число 5–6. — С. 17–19.
194. Сагановіч Г. Нова концепція вжитку старих ворогів / Генадзь Сагановіч // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 12. — С. 23–24.
195. Саїд Е. Думки про Америку / Едвард Саїд // Критика: часопис. — Київ ; Кембридж, 2002. — Рік VI, число 5. — С. 10–11.
196. Салига Т. Як наш безсмертний едельвейс / Тарас Салига // Сучасність: Література, наука, мистецтво, суспільне життя. — 2008. — серпень, № 8. — С. 110–129.
197. Семків Р. Пересипання сенсу / Ростислав Семків // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2000. — Рік IV, число 1–2. — С. 23–24.

198. Сидор-Гібелінда О. Постмодерн як / Олег Сидор-Гібелінда // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2000. — Рік IV, число 3. — С. 19–22.
199. Сисин Ф. Тінь голодомору / Франк Сисин // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 1998. — Рік II, число 10. — С. 20–22.
200. Сисин Ф. (Не)сподівані українці / Франк Сисин // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2002. — Рік VI, число 5. — С. 17–21.
201. Сисин Ф. Конструювання національних реконструкцій / Франк Сисин // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 1–2. — С. 26–29.
202. Сливинський О. Інтелектуал, волоцюга, мандрівник / Остап Сливинський // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2013. — Рік XVII, число 3–4. — С. 4–8.
203. Скорсезе М. Інерційне бачення: читаючи мовою кіна / Мартин Скорсезе // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, — Рік XVII, число 9–10. — С. 32–34.
204. Смоляр А. Влада й географія пам'яті / Александер Смоляр // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XIV, число 5–6. — С. 20–26.
205. Снайдер Т. Фашистський герой у демократичному Києві / Тимоті Снайдер // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XIV, число 3–4. — С. 8–9.
206. Сорока М. Модерність, еміграція and all that jazz / Микола Сорока // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XI, число 11–12. — С. 37–39.
207. Спєвак П. Ідеологічні суперечки та розмови про пам'ять / Павел Спєвак // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XIV, число 5–6. — С. 12–19.
208. Ставицька Л. Дім буття з поліпшеним плануванням / Леся Ставицька // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2000. — Рік IV, число 3. — С. 17–19.
209. Ставицька Л. Дискурс помаранчевої пристрасі / Леся Ставицька // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 3. — С. 13–16.
210. Стефанівська Л. Світська відміна релігії / Ліда Стефанівська // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 1999. — Рік III, число 1–2. — С. 24–26.
211. Стєх М. Р. Мітичний родовід «великої людини» / Марко Роберт Стєх // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2002. — Рік VI, число 1–2. — С. 16–22.
212. Стріха М. Дорогами й путівцями Єгупця / Максим Стріха // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 1999. — Рік III, число 1–2. — С. 27–29.
213. Стріха М. Чи має майбутнє українська інтелігенція? / Максим Стріха // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2000. — Рік IV, число 3. — С. 4–5.
214. Стріха М. Про критику й критиків / Максим Стріха // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2002. — Рік VI, число 1–2. — С. 14–15.
215. Стріха М. Культурні пригоди українця в Америці / Максим Стріха // Сучасність: Література, наука, мистецтво, суспільне життя. — 2007. — березень, № 3. — С. 156–160.
216. Стрієк Т. Національні культури у дзеркалі сусідів / Томаш Стрієк // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XI, число 11–12. — С. 27–30.

217. Таран Л. Привид повсталого жіночого духу / Людмила Таран // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 1999. — Рік III, число 1-2. — С. 18-21.
218. Тарас В. Між днем виборів і Днем Волі / Віталь Тарас // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 5. — С. 5-6.
219. Тер Ф. Україна на ментальній мапі Європи / Філіп Тер // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 9. — С. 5-7.
220. Толчик Д. Мистецтво небачення / Дарюш Толчик // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XI, число 9-10. — С. 11-14.
221. Торбаков І. Змагання із глобальним Великим Братом / Ігорь Торбаков // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік VIII, число 11. — С. 22-27.
222. Торбаков І. Прикрощі «євразійської» орієнтації / Ігорь Торбаков // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2013. — Рік XVII, число 9-10. — С. 12-15.
223. Тримбач С. Фестивальні лаштунки / Сергій Тримбач // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 1998. — Рік II, число 10. — С. 16-19.
224. Трінчій В. Антигравітація / Вадим Трінчій // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2002. — Рік VI, число 1-2. — С. 23-24.
225. Умланд А. Порівняльне фашизмознавство / Андреас Умланд // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2008. — Рік XII, число 7-8. — С. 12-16.
226. Фадеєв В. Українські інтелектуали: в режимі витіснення / Володимир Фадеєв // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік VIII, число 1-2. — С. 24-25.
227. Форостина О. Символ віри / Оксана Форостина // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XIV, число 1-2. — С. 23-26.
228. Форостина О. Країна дітей / Оксана Форостина // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2013. — Рік XVII, число 11-12. — С. 19-21.
229. Франко І. [Рецензія на книгу:] Марія Забрицька. Homo legens: читання як соціокультурний феномен (Львів : Літопис, 2004) / Іванка Франко // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік VIII, число 11. — с. 34.
230. Хаданович А. Хвилина мовчання, або Поминки по Слову / Андрей Хаданович // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2002. — Рік VI, число 11. — С. 25-26.
231. Химка І. Визнання попри знання? / Іван Химка // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XI, число 7-8. — С. 20-21.
232. Чавусав Ю. Примари та сподівання Кастрічницької площі / Юрій Чавусов // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 7-8. — С. 16-17.
233. Чаплінський П. Зв'язок і насильство / Пшемислав Чаплінський // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2013. — Рік XVII, число 5-6. — С. 8-13.
234. Чернецький В. Українці, росіяни та Мазохів спадок / Віталій Чернецький // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 9. — С. 11-15.
235. Чижевський К. Міст і людина / Кшиштоф Чижевський // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2010. — Рік XI, число 9-10. — С. 42-43.

236. Чомські Н. Куди прямує світ? / Ноам Чомські // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2002. — Рік VI, число 1-2. — С. 4-9.
237. Чорновол І. Bastion тримається / Ігор Чорновол // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2004. — Рік VIII, число 1-2. — С. 21-23.
238. Чорновол І. Маркіян Шашкевич: механізми культу / Ігор Чорновол // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 1-2. — С. 30-31.
239. Чумаченко Г., Ласовський Я. Безсмертний селеп / Ганна Чумаченко, Ярополк Ласовський // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 12. — С. 13-16.
240. Швед П. Побиття постмодерного немовляти / Павло Швед // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 11. — С. 17-19.
241. Швед П. Samvydav.net: безмежжя та межі постмодернізму / Павло Швед // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 10. — С. 14-18.
242. Шевченко О. Україна і Мішель Фуко: діалог про владу / Олексій Шевченко // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2002. — Рік VI, число 1-2. — С. 11-13.
243. Шевчук Д. Пастки посткомунізму / Дмитро Шевчук // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2013. — Рік XVII, число 11-12. — С. 33-35.
244. Шеремет О. Пристрасть пізнання світу / Олена Шеремет // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2013. — Рік XVII, число 5-6. — С. 25-27.
245. Шульце І. Фрагменти нотаток... / Інго Шульце // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2006. — Рік X, число 5. — С. 30-32.
246. Шумлянський С. Розкол України як віртуальна реальність / Станіслав Шумлянський // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2002. — Рік VI, число 11. — С. 2-4.
247. Ющенко В. Гідність демократії / Віктор Ющенко // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2003. — Рік VII, число 12. — С. 2-5.
248. Яжембський Є. Знищення центру / Єжи Яжембський // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2000. — Рік IV, число 1-2. — С. 14-17.
249. Яковенко С. Випробування тілесности / Сергій Яковенко // Критика : часопис. — Київ ; Кембридж, 2005. — Рік IX, число 9. — С. 16-18.

Наукове видання

Вишницька Юлія Василівна

Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах

Монографія

За зміст і якість поданих матеріалів відповідає автор
В оформленні обкладинки використано графіку Дар'ї Шевцової

Видання підготовлене до друку в НМЦ видавничої діяльності
Київського університету імені Бориса Грінченка

Завідувач НМЦ видавничої діяльності *М.М. Прядко*
Над виданням працювали: *А.М. Даниленко, О.Д. Ткаченко*

Поліграфічна група: *А.А. Богадельна, Д.Я. Ярошенко, Г.О. Бочарник,
В.В. Василенко*

Підписано до друку 30.08.2016 р. Формат 60х84/16.
Ум. друк. арк. 35,69. Обл.-вид. арк. 41,14. Наклад 300 пр. Зам. № 6–144.

Київський університет імені Бориса Грінченка,
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, 04053.
Свідцтво суб'єкта видавничої справи серія ДК № 4013 від 17.03.2011 р.

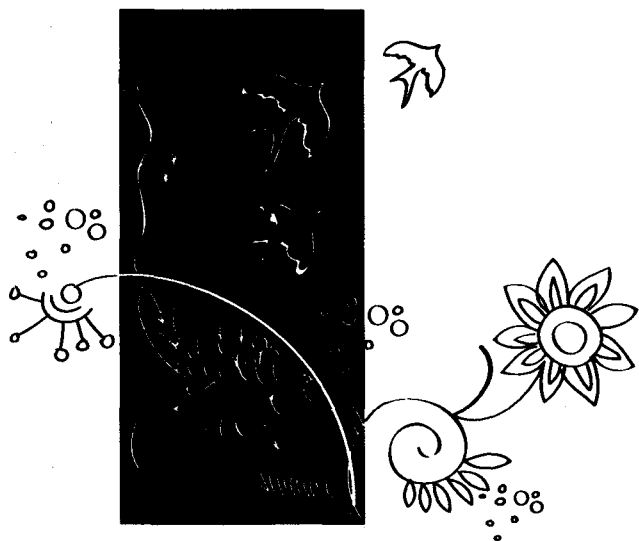
Попередження! Згідно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» жодна частина цього видання не може бути використана чи відтворена на будь-яких носіях, розміщена в мережі Інтернет без письмового дозволу Київського університету імені Бориса Грінченка й авторів. Порушення закону призводить до адміністративної, кримінальної відповідальності.

- В 55 Вишницька Ю. В.
Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах : монографія / Юлія Вишницька. — Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. — 614 с.
ISBN 978-617-658-020-1

У монографії досліджується поняття, яке сьогодні лише тестується в літературознавстві, — міфологічний сценарій. Автор описує міфосценарії з позицій семіотики, конструює ідіостильові семіотичні моделі й розробляє текстові алгоритми міфологічних сценаріїв на матеріалі новітньої української літератури.

Видання пропонується фахівцям із теорії й історії літератури, компаративістам, лінгвістам, а також усім, хто має справу зі Словом і Текстом і цікавиться авторськими поглядами на провокативні філологічні категорії й поняття.

УДК 82-343:81'42
ББК 83.3



ISBN 978-617-658-020-1



9 786176 580201 >